This BOOK may be kept out TWO WEEKS ONLY, and is subject to a fine of FIVE CENTS a day thereafter. It was taken out on the day indicated below: DATE DUE

PERMANENT RESERVE

Traité

DU CONTREPOINT ET DE LA FUGUE

CONTENANT

L'exposé analytique des règles de la composition musicale

depuis deux jusqu'à huit parties réelles.

OUVRAGE DIVISÉ EN DEUX PARTIES

La Première traitant du Contrepoint simple et de ses applications dans l'imitation, le Canon et les divers Styles.

La Deuxième des Contrepoints doubles et de la Fugue.

NOUVELLE ÉDITION

Revue Corrigée et Augmentée d'un grand nombre d'Exemples.

Par

F. J. FÉTIS

Maître de Chapelle du Roi des Belges

et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Musica consecretum deducunt et occultum Necessitatis et naturae et ab Leibnitz.

Prix net 40f.

A Lafont.

Paris, chez l'Auteur, Rue St Vincent 10.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/traitducontrepoi00ftis

INSTITUT DE FRANCE.

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie
certifie que ce qui suit est extrait du procès verbal de la séance du samedi 4 Septembre 1824.

RAPPORT DE LA SECTION DE MUSIQUE DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS
sur le TRAITÉ DU CONTREPOINT ET DE LA FUGUE par M. FÉTIS.

Messieurs,

Ramener sans cesse vers les véritables principes est le but qu'on doit toujours se proposer dans les ouvrages didactiques traitant des arts.

C'est surtout à l'égard de la composition musicale, par rapport à laquelle on n'est déjà que trop disposé à secouer le joug des règles sévères, qu'il est essentiel d'inculquer et de maintenir les saines doctrines dont l'exercice, qui semble insignifiant et aride d'abord, est propre uniquement à bien diriger les élèves dans une route longue, mais sûre, tandis que celle qui leur paraîtrait plus courte et plus facile, n'est qu'un chemin trompeur, qui, loin de les mener au savoir, ne ferait que les en écarter. Le génie même ne doit point s'affranchir des règles sévères; car si l'imagination n'était dirigée par aucun frein elle ne saurait, dans ses élans jusqu'où elle peut aller, et à quelles limites elle doit s'arrêter.

Un ouvrage susceptible d'atteindre le but précité, est celui de M. *Fétis* que vous avez donné à examiner à votre section de musique, et dont elle va vous rendre compte dans ce rapport.

On peut affirmer qu'un traité de cette espèce manquait à l'enseignement de la composition de la musique, quoiqu'il en existe déjà trois, le premier de *Fux*, le second, du P. *Martini* et le troisième d *Albrechtsberger*; mais ces trois ouvrages, quoique traités avec méthode, n'en sont pas moins incomplets, étant établis sur l'ancienne tonalité. Tel est surtout celui du P. Martini, qui repose entièrement sur le plain-chant de l'église. Aucun des trois ne saurait disposer un élève, dès le commencement, à employer les règles les plus sévères pour ce qui a rapport à la tonalité du système musical moderne.

L'ouvrage de M. Fétis renferme les avantages dont les autres sont dépourvus. Les méthodes graduées de ceux-ci sont employées par lui, mais plus développées, mais plus enrichies d'exemples, mais plus prévoyantes sous le rapport d'une multitude de combinaisons embarrassantes, que les auteurs ci-dessus mentionnés n'avaient pas même prévues, mais que M. Fétis a eu la sagacité et l'attention de proposer et de résoudre. L'élève dans cet ouvrage est conduit pas à pas à son but par des documens clairs et précis, depuis le Contrepoint à deux jusqu'à huit parties réelles, où rien n'est pour ainsi dire oublié, notamment à l'égard de la fugue, dont les règles n'avaient pas été aussi bien établies jusqu'à présent.

Outre ces avantages, cet ouvrage estimable a le mérite d'être rédigé dans un style à la fois simple, clair et élégant. Si l'on n'était retenu par la crainte de devenir prolixe et diffus, il est d'autres éloges à faire de cet traité sur lesquels on pourrait s'étendre: Ces éloges s'appliqueraient à une foule d'endroits interressants, aux exemples dont le livre est rempli, et à l'ordre qui règne dans l'ensemble du plan sur lequel il repose.

La section de Musique, enfin, après avoir examiné l'ouvrage de M. Fétis, et ayant manifesté ce qu'elle en pense, termine ce rapport en invitant l'Académie de vouloir bien l'approuver.

Signé LESUEUR, CATEL, BOIELDIEU, BERTON, CHERUBINI, Rapporteur.

L'Académie approuve le rapport et en adopte les conclusions.

Certifié conforme

Le Secrétaire perpétuel.

Signé *QUATREMÈRE de QUINCY*.

417337

PRÉFACE

DE LA DEUXIÈME ÉDITION.

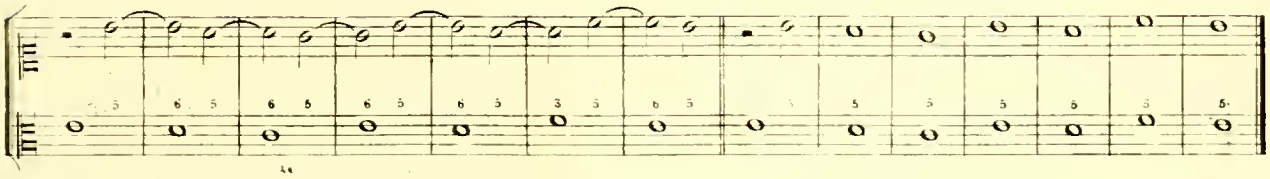
L'ouvrage dont on donne aujourd'hui la deuxième édition fut écrit autrefois pour l'instruction des élèves de composition au conservatoire de Paris. Il était destiné à compléter la série de traités élémentaires des diverses parties de l'art, publiés par les professeurs de cette école célèbre, et qui avaient exercé une influence salutaire sur l'enseignement de la musique en France. Les bonnes traditions des anciennes écoles italiennes, concernant l'art d'écrire en musique, avaient été introduites par Cherubini dans le conservatoire à l'époque de sa création, et s'étaient propagées par les élèves de ce grand artiste; mais on ne possédait alors, pour l'enseignement de cet art, que des traductions imparfaites des livres de Fux, de Marpurg et d'Albrechtsberger, la volumineuse et indigeste compilation de Choron, intitulée *Principes de composition des écoles d'Italie*, où l'on trouve beaucoup de choses qui sont en contradiction manifeste avec son titre, et enfin, le *Traité de haute composition* que venait de publier Reicha; livre qui a joué d'abord d'une certaine renommée, mais qui, après avoir fausse l'éducation de beaucoup d'artistes par des doctrines erronées, par une multitude de principes arbitraires, d'exceptions mal fondées, et surtout, par l'absence de tout esprit de méthode et de connaissance de l'histoire de l'art, a mérité l'abandon où il est déjà tombé.

Le dégoût qu'inspiraient à Chérubini les doctrines et le système d'enseignement que Reicha voulait faire prévaloir au Conservatoire fut le motif qui le détermina à me charger de la rédaction d'un traité du Contrepoint et de la Fugue. J'employai deux ans à ce travail. On peut voir dans le rapport de la section de musique de l'Académie royale des beaux arts l'opinion de ce savant homme sur mon ouvrage. Cependant, quoique je dusse être fier d'un suffrage de si grand poids, je ne me préoccupai pas moins des améliorations qui pouvaient être faites à mon livre. Dans l'espace des vingt-six années écoulées depuis la publication de la première édition, l'expérience m'a convaincu que la plupart des élèves qui ont suivi mes cours de composition, aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles, éprouvaient toujours plus d'embarras à écrire dans le mode mineur que dans le majeur, à cause des fausses relations et des intervalles altérés qui s'y présentent à chaque instant. J'ai donc cru devoir examiner les causes de ces difficultés, et résoudre les problèmes divers par de nombreux exemples dans tous les genres de Contrepoints.

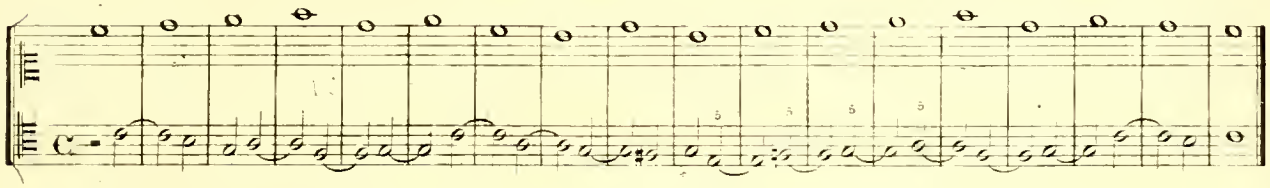
Ayant remarqué aussi que les libertés du style instrumental faisaient naître de l'incertitude dans l'esprit des jeunes compositeurs concernant la réalité des règles sévères du style vocal, et l'utilité de leur application, je me suis attaché, dans cette nouvelle édition, à démontrer que les difficultés d'intonations, qui font bannir l'usage de certaines successions dans les compositions destinées aux voix, n'existent pas sur les instrumens, et que la rapidité des sons, dans la musique écrite pour ceux-ci, permet d'y mettre en rapport harmonique des relations de sons et des successions d'intervalles qui ne seraient pas admissibles dans les durées beaucoup plus longues de la musique vocale. J'ai donc traité séparément dans cette deuxième édition, des divers genres d'imitations, de canons et de fugues du style instrumental.

E. T. et Cie 1760.

Dix ans environ après que ce traité du contrepoint et de la fugue eut paru, un ouvrage du même genre a été publié sous le nom de Chérubini (1). Il serait injuste d'attribuer à ce grand maître les imperfections qu'on y remarque, car il est certain qu'il n'a jamais eu la pensée d'écrire un livre semblable. Il avait seulement formé un recueil d'exemples pour les élèves qui furent instruits par ses soins, et ce fut longtemps après, qu'un éditeur imagina de rassembler ces exemples en un corps d'ouvrage, comptant sur la célébrité justement acquise de l'artiste pour assurer le succès de la spéculation. Un texte fut écrit par une main étrangère avec beaucoup de négligence, et les lacunes furent comblées à la hâte. Si Chérubini eut songé mûrement à faire un traité du contrepoint et de la fugue, il ne se serait certainement pas mis en contradiction avec lui-même, comme l'a fait l'arrangeur de l'œuvre à laquelle on a donné son nom. Par exemple, après avoir dit (page 24) que » pour savoir si l'on a *rempli toutes les lois* prescrites dans un contrepoint syncope, *sans encourir la moindre faute*, on n'a qu'à ôter la syncope de chaque mesure pour en faire l'épreuve;» après avoir enfin démontré ce principe par l'exemple suivant:



Chérubini n'aurait pas donné (page 25), comme modèle d'un contrepoint de cette espèce, un exemple tel que celui-ci:



On pourrait citer beaucoup d'exemples d'inadvertances semblables dans le *cours de contrepoint et de la fugue*. Je le répète, ce livre n'est l'ouvrage de Chérubini que par les excellens modèles qui s'y trouvent.

Les belles traditions qui firent la gloire des écoles italiennes pendant plusieurs siècles se sont insensiblement perdues; il n'en reste plus maintenant le moindre vestige, et l'on peut affirmer que la plupart des partitions des jeunes compositeurs italiens, considérées sous le rapport de l'art d'écrire, ne sont plus que d'informes et barbares assemblages de notes. En un tel état de choses, je regarde comme un devoir sacré de m'opposer, autant qu'il est en mon pouvoir à l'entier anéantissement de cet art, et de faire entendre une voix courageuse, au milieu du dévergondage de l'époque actuelle, pour la conservation de principes sans lesquels rien de complétement beau ne peut être produit. Dans le livre dont je donne aujourd'hui la deuxième édition, ces principes sont exposés, non d'une manière empirique, mais conformément à la nature des choses et aux nécessités sentimentales et intellectuelles qui leur ont donné naissance. Le *pourquoi* de la règle l'accompagne toujours, et mon livre est à la fois la synthèse la plus générale et l'analyse la plus minutieuse de toutes les combinaisons de la musique.

Bruxelles, 10 janvier 1846.

FÉTIS.

(1) Cours de contrepoint et de fugue par L. Chérubini.

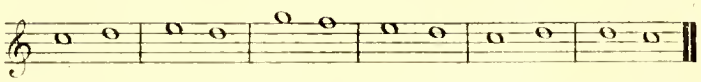
L. I. et C. 1760

LIVRE PREMIER.

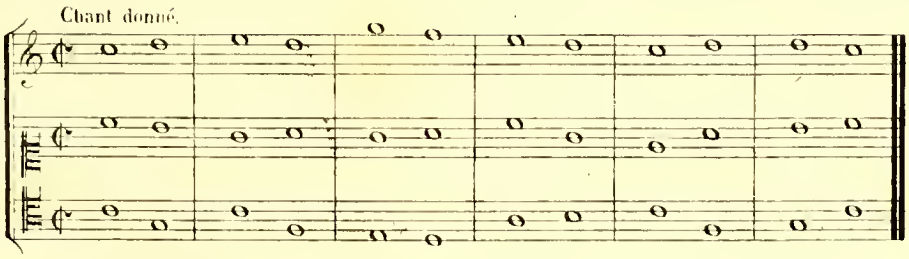
DU CONTREPOINT SIMPLE.

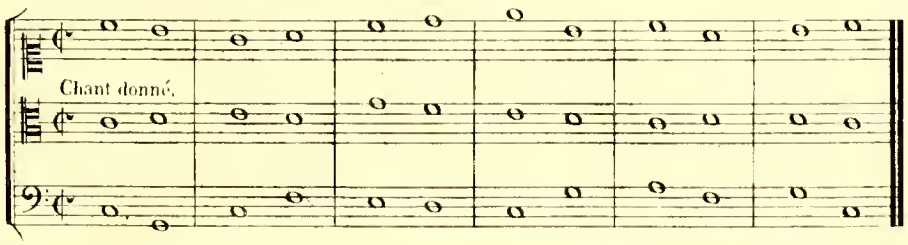
INTRODUCTION.

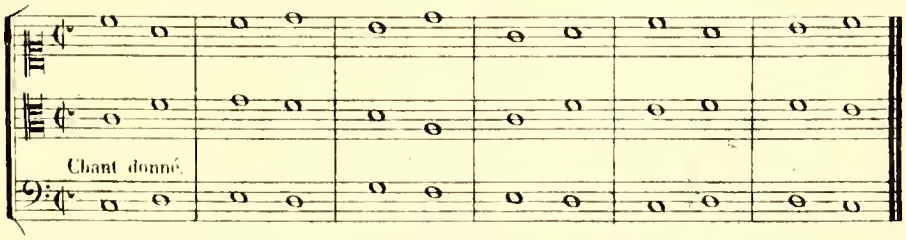
1. Une composition musicale dans laquelle un chant quelconque, procédant par notes égales, est accompagné par d'autres voix auxquelles il sert successivement de voix supérieure, intermédiaire ou de basse, suivant de certaines lois qui seront exposées ci-après, se nomme *contrepoint simple*, ce qui signifie exactement *composition simple*. Soit, par exemple, ce chant donné:



Si l'on se propose de l'accompagner de deux autres voix, qui formeront avec lui une composition à trois parties, on pourra le placer à la voix supérieure, à l'intermédiaire ou à la basse, comme dans les exemples suivants:







2. En déduisant les conséquences de ce qui précède, on voit que la science du contrepoint repose sur les données suivantes: 1° mettre une basse sous un chant, 2° mettre un chant sur une basse; conditions qui se compliquent en raison du nombre de voix employées.

3. L'invention du contrepoint ayant eu lieu dans un temps où l'on ne connaissait guères d'autres chants que ceux de l'église, c'était toujours ces espèces de mélodies qu'on prenait pour sujet de toutes les compositions: Cet usage a subsisté jusqu'aujourd'hui pour le contrepoint, quoiqu'il y ait quelques différences essentielles entre la construction des tons modernes et celle du plain-chant: de là sont venues les dénominations de *plain chant* qu'on donne en France au sujet du contrepoint, de *canto fermo* en Italie, et de *choral* en Allemagne. Ces chants, ou ceux qui sont formés sur leur modèle, ne sont point rhythmés, c'est-à-dire que toutes les notes y sont d'égale durée.

SECTION PREMIÈRE.

DU CONTREPOINT SIMPLE À 2 VOIX.

4. Un contrepoint formé sur le modèle de ceux que j'ai donné précédemment, est d'autant plus simple que les voix sont moins nombreuses; celui à deux voix est donc le plus simple de tous.

Les règles qui le concernent seront l'objet de cette section.

CHAPITRE I.

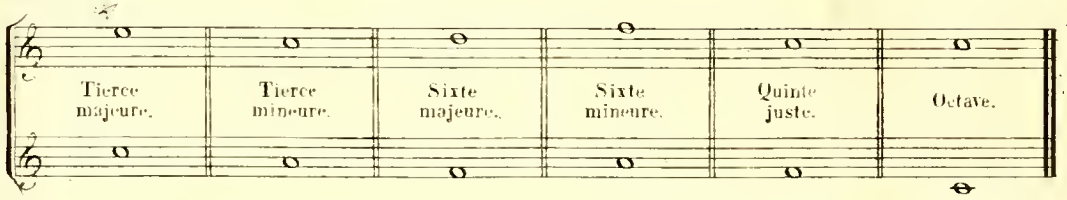
DU CONTREPOINT SIMPLE DE NOTE CONTRE NOTE, OU DE PREMIÈRE ESPÈCE.

5. Dans un contrepoint, chaque voix procède par une succession de notes qui sont, à l'égard de celles qui les accompagnent, à des distances quelconques. Ces distances se nomment *intervalles*. Tout ce qui concerne leur classification, appartenant à l'exposition des principes élémentaires de la musique, je me dispenserai d'en parler ici, et me bornerai à les considérer dans leur rapport immédiat avec la science dont je traite.

6. Le contrepoint, qui n'est aujourd'hui qu'une étude, destinée à produire sur nos facultés musicales le même effet que ces semelles de plomb attachées aux pieds des coureurs dans la gymnastique des anciens, le contrepoint, dis-je, fût autrefois un genre de musique en usage; disons plus: c'était le seul connu. Les instruments n'avaient point encore reçu les perfectionnements qui les rendent maintenant si séduisants: le talent des exécutans n'était guères supérieur à celui des Luthiers; presque toute la musique était destinée aux voix, et les compositeurs, qui voulaient en faciliter l'exécution n'y employaient que des intervalles d'une intonation naturelle et facile. Ces intervalles sont les tierces et les sixtes majeures et mineures, la quinte juste et l'octave. L'unisson, qu'on admet aussi, n'est point un intervalle.

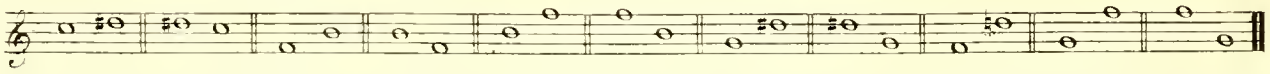
On donne à ces intervalles le nom de *consonnances;* ce sont ceux qui plaisent le plus à l'oreille. La quarte est aussi une consonnance, mais son défaut d'aplomb l'a fait proscrire du contrepoint de note contre note; ce n'est que par une sorte d'artifice, dont il sera parlé plus tard, qu'on est parvenu à l'employer dans d'autres espèces.

CONSONNANCES.



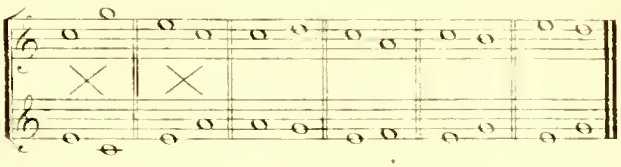
7. Les consonnances se divisent en parfaites et imparfaites. On donne à la quinte et à l'octave le nom de *consonnances parfaites*, parceque ces intervalles produisent sur l'ouie la sensation du repos absolu.(1) La tierce, qui ne cause cette sensation que dans un dégré beaucoup plus faible, et la sixte qui y est absolument opposée, prennent le nom de *consonnances imparfaites.*

8. Le besoin de faciliter l'intonation n'a pas seulement fait bannir les dissonnances entre deux voix, dans le contrepoint de note contre note, mais il a réglé aussi les intervalles qui peuvent être franchis facilement par la même voix; Ces intervalles sont les tierces majeure et mineure, la quarte et la quinte juste, la sixte mineure et l'octave; les intervalles augmentés ou diminués, les quartes et les quintes majeures ou mineures, la sixte majeure: et la septième, n'offrant que des intonations difficiles, ont été rejetées de ce genre de composition. On ne peut donc pas écrire des successions semblables aux suivantes.

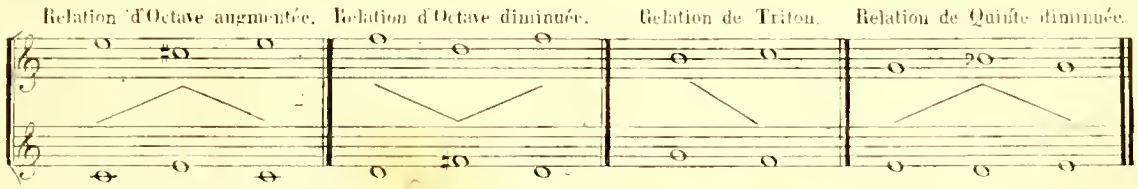


(1) C'est par erreur qu'on a dit, dans tous les traités de contrepoint et d'harmonie, que les consonnances parfaites sont designées ainsi parcequ'elles ne peuvent être altérées sans cesser d'être des consonnances, et que les imparfaites ont reçu ce nom parcequ'elles conservent leur qualité consonnante soit qu'elles soient majeures ou mineures. M. de Momigni a attaqué cette définition

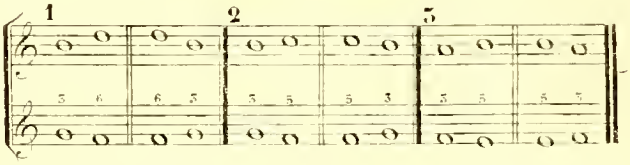
9. L'expérience a démontré que la justesse d'intonation dépend non seulement du choix des intervalles pris isolément, mais aussi de la succession de ces intervalles entre eux. En effet, il existe, entre le son qui vient d'être entendu par le chanteur et celui qu'il doit articuler, une relation qui facilite l'intonation si elle ne rappelle à son oreille que des intervalles de tierce, de quarte et de quinte justes, de sixte ou d'octave, comme dans les exemples suivans:



Mais si le son quitté par une voix et celui articulé par une autre sont en relation d'octave augmentée ou diminuée, de triton ou de quinte mineure, il en résultera des intonations douteuses, ou même des successions de tons qui ne seront point analogues: on a donné le nom de *fausses relations* à celles de cette nature; elles sont rejetées du contrepoint.



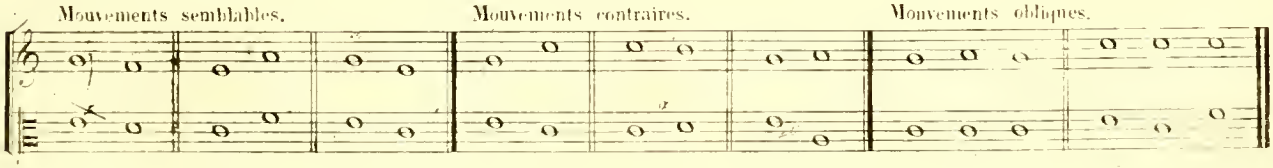
La relation de triton peut n'être point fausse si l'on ne fait pas de repos sur l'une des deux notes qui donnent la sensation de cet intervalle (Ex: 1); mais si l'on fait entendre la quinte sur le quatrième dégré, lorsque celui-ci est précédé ou suivi de la dominante accompagnée de la tierce, il en résultera une sensation de deux tons sans analogie, et la relation sera complétement fausse (Voy: Ex: 2 et 3).



10. Ceci me conduit à faire remarquer que le bon effet d'un contrepoint dépend du choix des intervalles qu'on place sur telle ou telle note de l'échelle diatonique. J'ai dit (7) qu'il y a des intervalles de repos: il y a aussi des dégrés dans la gamme qui exigent le repos, et d'autres qui l'excluent. Ceux qui exigent impérieusement les intervalles de repos, c'est-à-dire, la quinte et l'octave, sont la tonique et la dominante. Ils admettent quelquefois la tierce, mais ils rejettent la sixte. Le quatrième dégré est aussi une note de repos, mais il exclut la quinte s'il est précédé ou suivi de la dominante, parcequ'il en résulterait une relation de triton. Dans ce cas, si on ne peut lui donner l'octave, on doit l'accompagner de la sixte. Le troisième dégré et le septième excluent l'idée du repos, et ne peuvent porter que la tierce ou la sixte. Le second dégré et le sixième ont la faculté de porter tous les intervalles, parcequ'il n'en résulte ni relation de triton, ni sensation de tons étrangers au ton principal. Ce paragraphe est de la plus haute importance pour le style du contrepoint.

11. Le passage d'une note à une autre, considéré isolément, est un mouvement de translation qui constitue la mélodie: quant aux rapports de similitude ou de dissemblance dans les mouvements de plusieurs voix, ils rentrent dans le domaine du contrepoint ou de la composition harmonique.

12. Le mouvement relatif de deux voix est de trois sortes, il est *semblable*, ou *contraire*, ou *oblique*: semblable, si les deux voix montent ou descendent ensemble; contraire, si l'une monte pendant que l'autre descend; oblique, si l'une reste immobile pendant que l'autre monte ou descend.

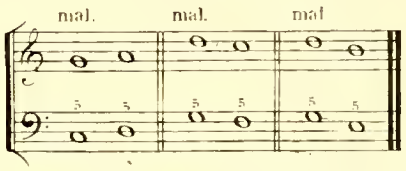


dans sa seule vrai Theorie de la Musique, et il a eu raison; mais il est tombé dans une erreur étrange en considérant la tierce et la sixte comme des consonnances parfaites et en faisant de la quinte une consonnance imparfaite. Il a cru que les dénominations de parfaite et d'imparfaite indiquent la qualité plus ou moins harmonieuse des intervalles; sous ce rapport on doit avouer que la tierce et la sixte l'emportent beaucoup sur la quinte et l'octave; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

La succession des consonnances, seuls intervalles admis dans le contrepoint de note contre note, se rapporte nécessairement à l'un de ces mouvements; car une note ne peut que monter, descendre, ou rester en place. Je vais exposer les considérations qui ont fait assigner à chaque espèce de consonnance un mouvement préférablement à un autre.

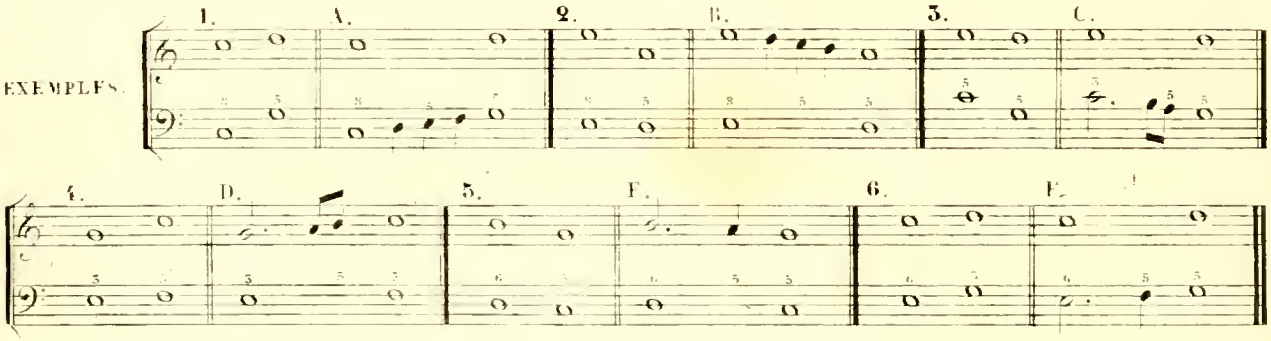
13. Lorsqu'un ton est établi, l'oreille s'y accoutume, et l'on ne peut en sortir brusquement sans la blesser. Or, de tous les intervalles, celui qui prononce le ton avec le plus de vigueur est la quinte juste. Deux quintes, soit en montant, soit en descendant, annoncent deux tons différents; cette observation a suffi par les faire proscrire.

EXEMPLES.



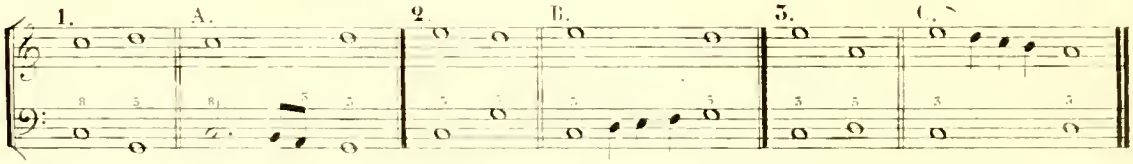
Mais indépendamment des quintes directes, dont je viens de parler, il est d'autres successions d'intervalles qui peuvent laisser soupçonner à l'oreille des quintes consécutives cachées. Ces successions sont celles où une consonnance quelconque se résout sur une quinte par mouvement semblable.

EXEMPLES.

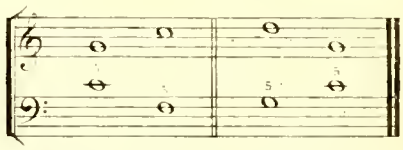


Les noires et les croches des exemples A, B, C, D, E, F, sont supposées par l'oreille dans les exemples radicaux 1, 2, 3, 4, 5 et 6, et produisent en eux l'effet de deux quintes de suite. Or, cet effet étant le résultat du mouvement semblable, on en a conclu la règle suivante: *on ne peut résoudre une consonnance quelconque sur une consonnance parfaite que par mouvement contraire ou oblique.*

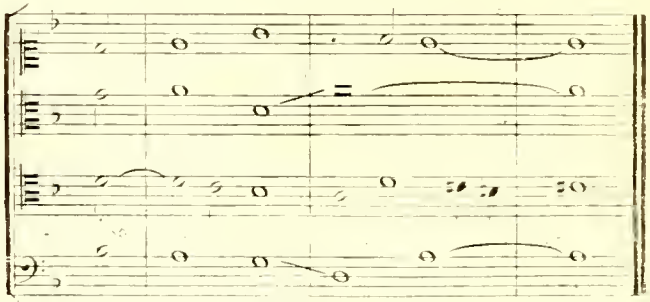
EXEMPLES.



14. Toutefois il se peut que deux quintes consécutives aient lieu malgré le mouvement contraire, comme on peut le voir dans les exemples suivants:

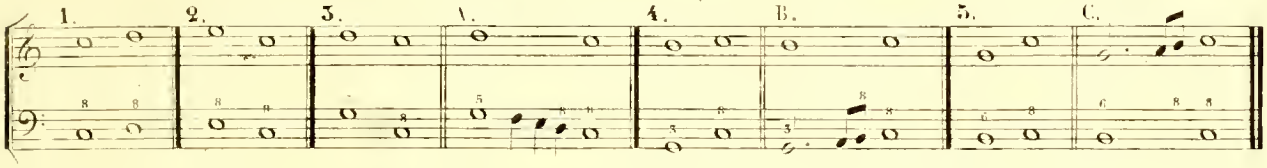


Mais on voit au premier coup d'œil que le défaut qui a fait défendre deux quintes de suite, par mouvement semblable, n'existe plus ici; en effet ces deux quintes n'annoncent pas deux tons différents puisqu'il y a une note commune entre-elles, c'est-à-dire, la note inférieure de la première quinte et la supérieure de la seconde. Cette considération a paru si concluante aux contrapuntistes habiles du seizième siècle qu'ils n'ont pas balancé à faire usage des quintes, disposées de cette sorte, dans leurs compositions à plus de trois parties. Je citerai entre autres exemples celui de Palestrina dans la dernière strophe de l'hymne *Ave Maria stella*. (Voyez Martini *saggio di Contrap:* P. 1. p. 10.)



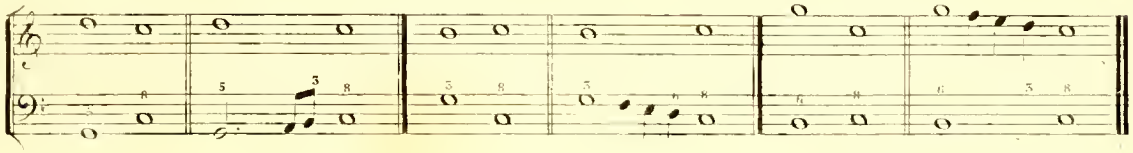
Je ferai observer cependant, que dans le Contrepoint à deux ou trois voix, on doit s'abstenir de faire usage de quintes consécutives par mouvement contraire, à cause de l'effet trop prononcé de cet intervalle.

15. La règle concernant le mouvement des consonnances parfaites s'applique à la succession des octaves: en voici le motif. De tous les intervalles, le moins harmonieux est l'octave. Or, le but du Contrepoint étant l'harmonie, c'est s'en éloigner que de multiplier cet intervalle: de là est venue la défense d'en faire plusieurs de suite, soit directement, soit par des successions qui les feraient pressentir à l'oreille, comme dans les exemples suivants:

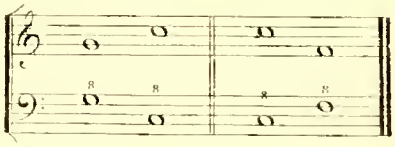


En appliquant à tous ces cas la règle du mouvement contraire, on évite les octaves cachées.

EXEMPLES.



Il n'est cependant pas impossible de faire deux octaves de suite par mouvement contraire, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:



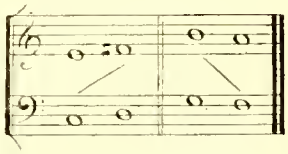
Mais les octaves consécutives ne sont pas plus admissibles par mouvement contraire, que par mouvement semblable, dans le Contrepoint simple; ce n'est que dans des compositions compliquées, à un grand nombre de voix, qu'on peut en faire usage entre deux parties de basse, comme on le verra plus tard.

16. L'unisson doit être évité autant que possible; on ne doit point en faire deux de suite par mouvement semblable, et l'on comprend que cette succession est impossible par mouvement contraire.

17. La résolution des consonnances parfaites et imparfaites sur une imparfaite, ne pouvant jamais produire des suites de quintes ni d'octaves, puisque le dernier intervalle serait une tierce ou une sixte, on en a conclu la règle suivante: *les consonnances parfaites et imparfaites peuvent se résoudre sur les imparfaites par tous les mouvements.*

18. La succession de deux tierces majeures a le même inconvénient que celle de deux quintes, celui de donner la sensation de deux tons différents: de plus, elle donne lieu à la relation de triton.

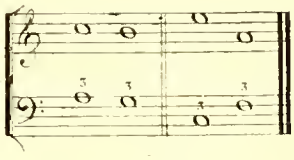
EXEMPLES



Par ce motif, deux tierces majeures de suite par dégrés conjoints sont défendues.

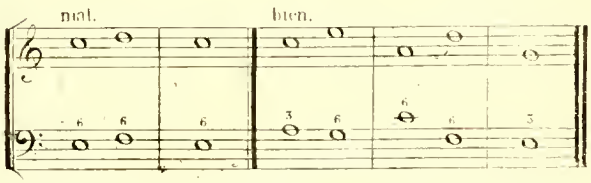
19. On peut faire deux ou trois tierces de suite, pourvu qu'elles soient majeures et mineures alternativement; mais en faire un plus grand nombre par mouvement semblable serait manquer d'élégance. En introduisant le mouvement contraire dans leur succession, on pourra les multiplier sans inconvénient.

EXEMPLE



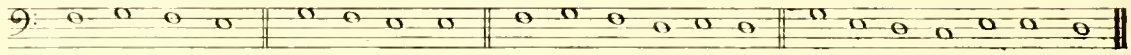
20. Parmi les intervalles admis dans le Contrepoint simple de note contre note, la sixte est celui qui a le moins d'aplomb; c'est pourquoi l'on doit éviter, autant qu'on le peut, d'en faire plusieurs de suite, à moins que ce ne soit par mouvement contraire: dans ce dernier cas l'élégance du mouvement rachète les défauts de l'intervalle.

EXEMPLES



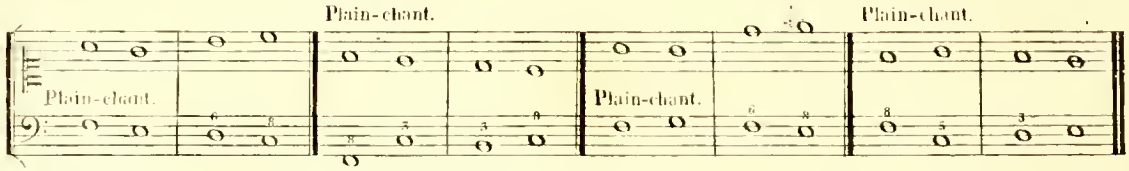
21. Le Contrepoint doit commencer et finir par une consonnance parfaite. La raison de cette règle est évidente, quant à la fin; car les consonnances parfaites sont les seules qui donnent l'idée du repos absolu. A l'égard du commencement, elle est fondée sur ce que l'harmonie des tierces et des sixtes se fait mieux sentir après l'effet un peu nu des consonnances parfaites.

22. Si le plain-chant est à la basse, la voix qui fait le Contrepoint doit prendre la sixte majeure à l'avant dernière note; s'il est au dessus, elle doit prendre la tierce mineure. Cette règle est fondée sur la forme des plain-chants qui, à l'exception de quelques hymnes, comme *Audi benigne conditor*, finissent presque tous en descendant, dans les formes suivantes:

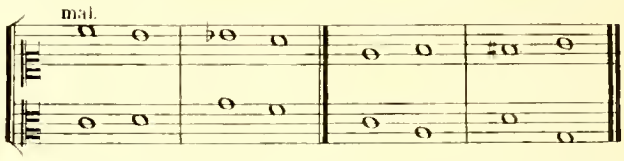


On voit, d'après cela, qu'en observant la règle énoncée ci-dessus, on arrive naturellement à l'octave de la note finale, ce qui est la meilleure terminaison possible.

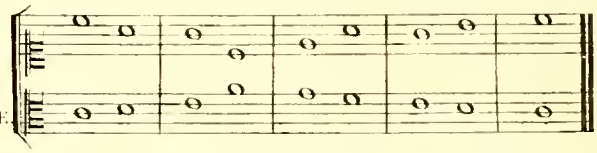
EXEMPLES.



23. La double considération de l'unité de ton et de l'intonation a fait rejeter du Contrepoint les passages chromatiques ascendants et descendants, tels que ceux-ci:



24. Les voix peuvent se croiser quelquefois dans le cours d'un Contrepoint: c'est-à-dire, que la voix supérieure peut descendre un instant au dessous de l'inférieure. EXEMPLE.



On verra par la suite qu'on peut tirer de grandes ressources de ce moyen, dont il ne faut cependant point abuser, car il a l'inconvénient de confondre le diapason des voix.

25. Le Contrepoint étant destiné dans nos études à trouver son application dans la tonalité moderne plutôt que dans celle du plain-chant, je dirai un mot de la marche qu'il convient de suivre dans la modulation, pour ne pas affaiblir l'idée du ton principal, et pour y rentrer sans effort.

Le ton principal étant donné, le mode sera majeur ou mineur; dans le premier cas, on pourra moduler à la quinte supérieure, ou à l'inférieure, et passer dans les tons mineurs relatifs de chacune des cordes principales du ton primitif. Par exemple, le ton d'*Ut*: on pourra moduler en *Sol* ou en *Fa*, et passer dans les modes mineurs de *La*, de *Mi* et de *Ré*.

Si le mode du ton principal est mineur, on modulera à la quinte supérieure, ou à l'inférieure et l'on pourra passer dans les tons majeurs relatifs de chacune de ces cordes. Remarquez que la modulation à la quinte supérieure est préférable à celle de l'inférieure, qui affaiblit l'idée du ton primitif, et qui rend son retour moins satisfaisant.

26. Elles sont les règles du Contrepoint simple de note contre note, à deux parties: il ne me reste plus qu'à donner, sur la contexture générale d'un Contrepoint, quelques conseils, dont l'exécution plus ou moins exacte produira des travaux plus ou moins parfaits.

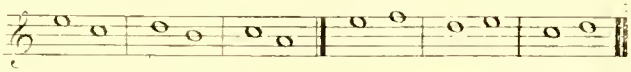
1° Ne point placer les parties dans un éloignement trop considérable, afin que l'harmonie soit plus sensible, et que les voix restent dans leur *Médium*.

2° N'employer que rarement l'octave, qui est le moins harmonieux de tous les intervalles, et l'unisson qui n'en est point un.

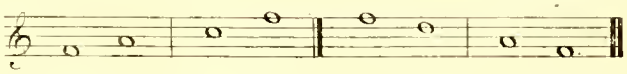
3° Faire le moindre mouvement possible dans les voix, et surtout n'employer jamais le saut de sixte majeure.

4° Faire souvent usage du mouvement contraire qui donne de l'élégance à la composition.

5° Eviter la répétion des formes semblables, comme:

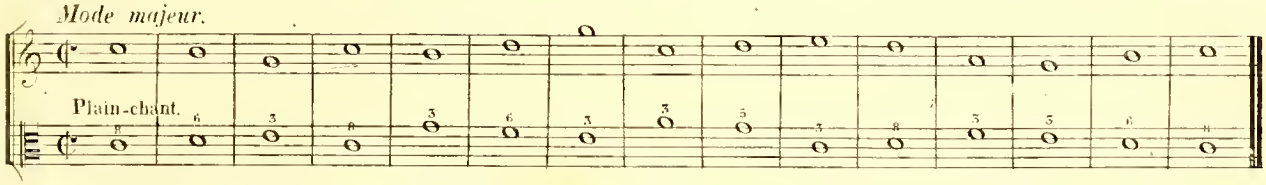


6° Enfin, éviter les suites de notes qui font entendre successivement tous les intervalles d'un accord, comme:

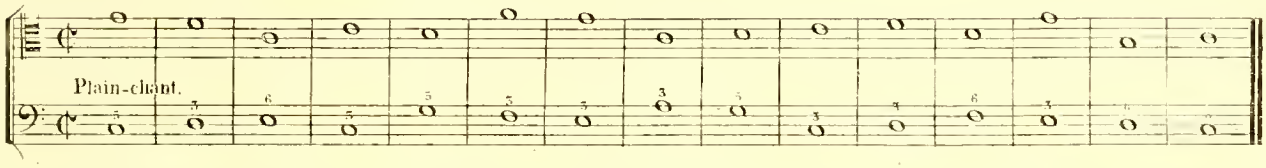


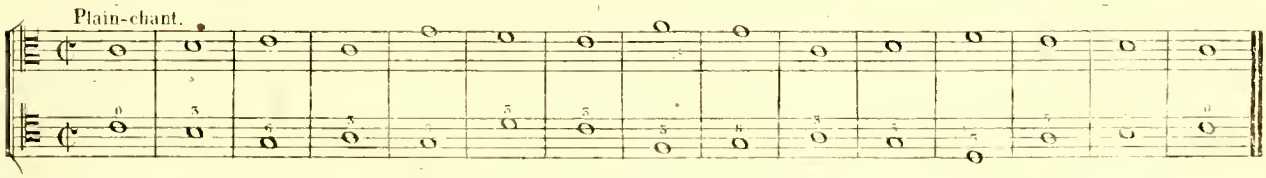
27. On trouvera dans les modèles que je joins ici, le développement de tout ce que j'ai dit sur le Contrepoint de première espèce.

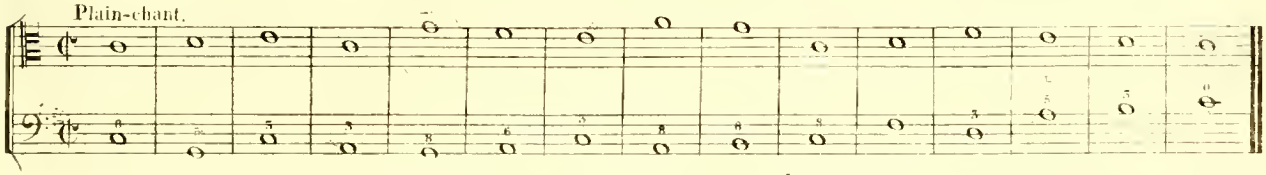
Mode majeur.



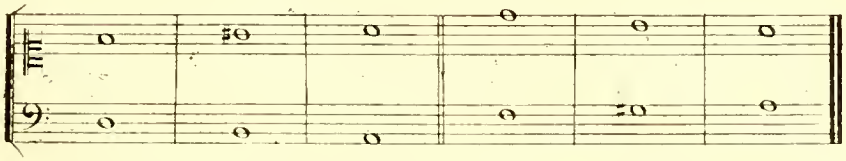
Il est important de s'exercer à trouver plusieurs Contrepoints différents sur le même plain-chant, car c'est par cet exercice qu'on acquiert l'habitude d'écrire purement et avec facilité dans les cas les plus difficiles. Lorsque les combinaisons semblent épuisées, on peut en trouver de nouvelles en changeant le diapason des voix, c'est-à-dire, en changeant de clef, comme je le fais dans le modèle suivant:





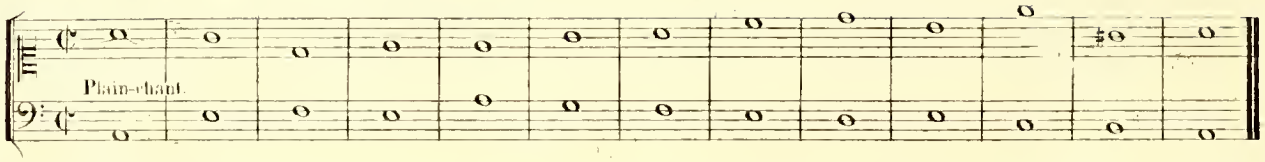


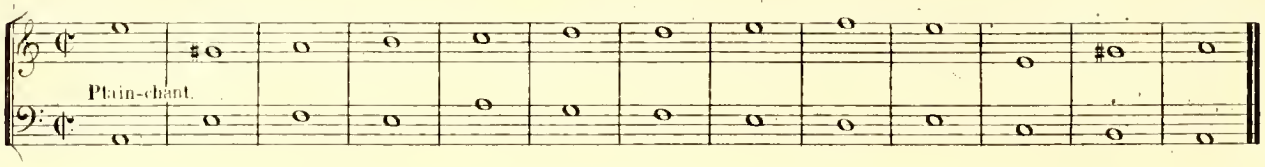
28. Le mode mineur offre quelquefois des difficultés d'intonation qui ne se présentent pas dans le mode majeur. Par exemple, si le sixième dégré du mode mineur, précède l'avant-dernière note qui doit être la sensible, il y aura une fausse relation de seconde augmentée, comme dans ces exemples:

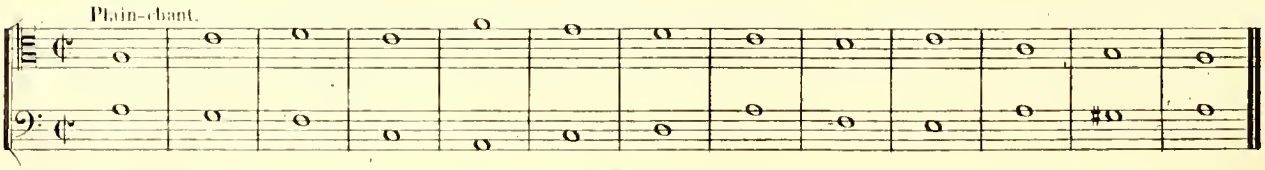


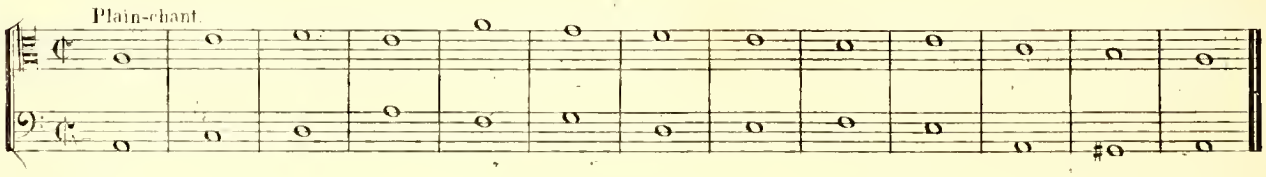
Or, cette succession est inadmissible. Si le cas se présente dans un Contrepoint, il faudra donc éviter le sixième dégré avant la note sensible, et pour cela changer peut-être toute la forme du Contrepoint.

Voici des modèles de Contrepoints de ce genre.









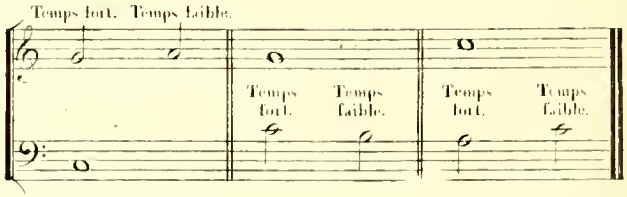
CHAPITRE II.

DU CONTREPOINT SIMPLE DE SECONDE ESPÈCE, OU DE DEUX NOTES CONTRE UNE.

29. Après la composition d'une note contre une, la plus simple est celle de deux contre une: on l'appelle *Contrepoint de seconde espèce*.

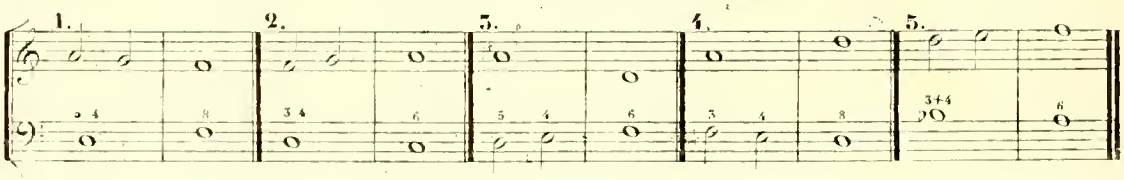
Plus varié dans ses formes que le Contrepoint de la première, plus riche d'intervalles, il admet la quarte et les dissonnances, sous de certaines conditions que je vais exposer.

30. Par la nature de ce Contrepoint, la valeur de chaque note du plain-chant est divisée en deux parties qu'on appelle *Temps*. Le premier de ces temps, qui est celui de l'attaque de la note, se nomme *Temps fort*, parcequ'il est le plus sensible; le second, qui n'est que la prolongation de sa durée, s'appelle *Temps faible*.

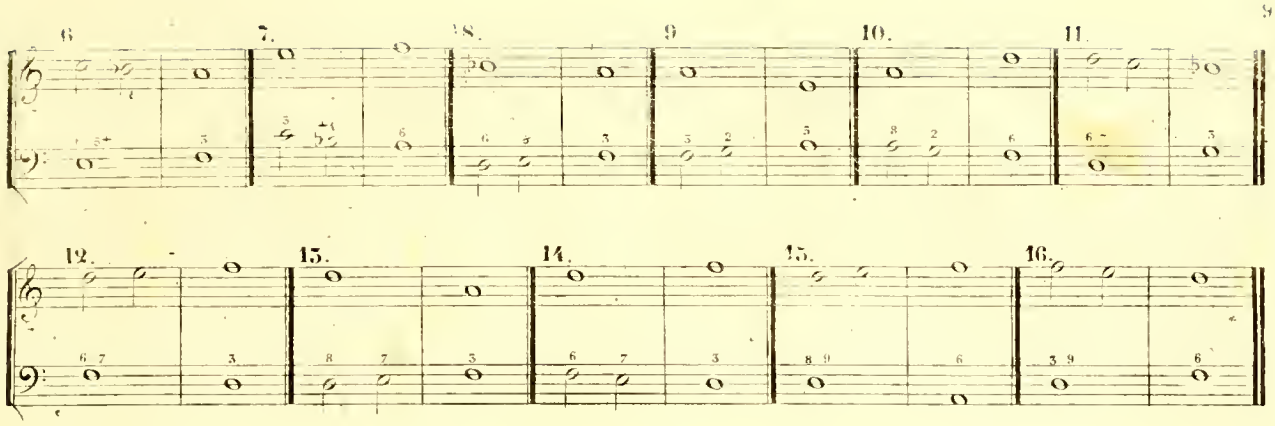


31. Le temps fort est celui que l'oreille remarque le plus; le temps faible n'est qu'un passage pour y arriver. Or, les consonnances étant les intervalles qui plaisent le plus à l'oreille, il est naturel de les placer au temps qui la frappe; de là cette règle: *on ne doit placer au temps fort que des consonnances*. La quarte est bannie de ce nombre, comme dans le Contrepoint de première espèce, à cause de son défaut d'aplomb; mais on la donne au temps faible, ainsi que les dissonnances, le triton et la quinte mineure. On appelle *note de passage* tous ces intervalles, parcequ'ils servent à aller d'une consonnance à une autre.

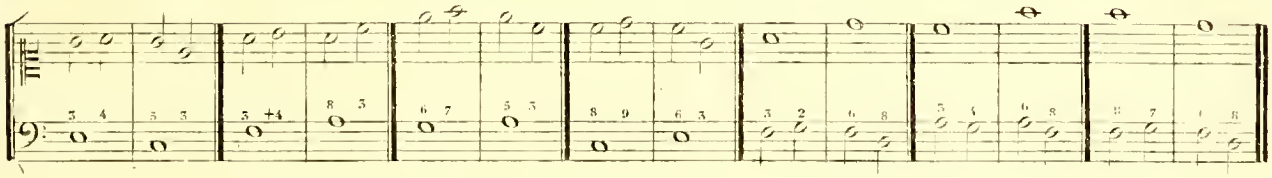
EXEMPLES.



J. T. et Cie 1750

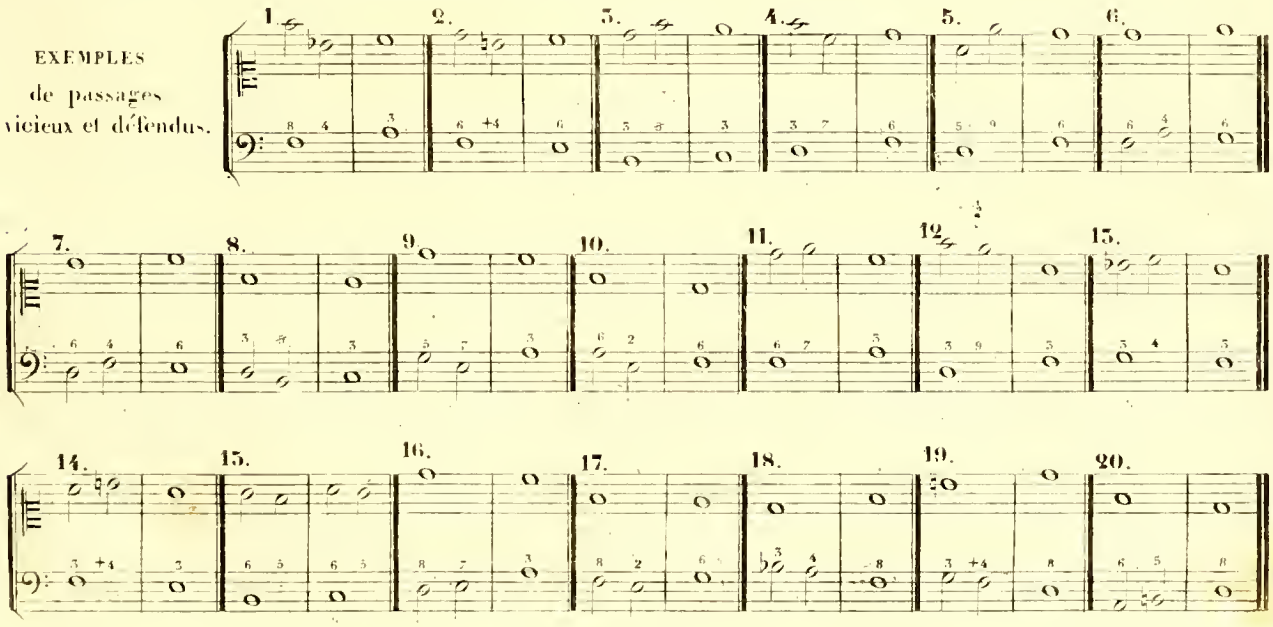


32. Les dissonnances n'étant admises dans cette espèce de Contrepoint que comme des intermédiaires, pour aller d'une consonnance à une autre, il y aurait au moins un défaut d'élégance à faire revenir une dissonnance sur la note qui l'a précédée. Cependant, j'avoue qu'on en trouve des exemples; mais les compositions où l'on évite ce défaut ont évidemment un air de liberté que n'ont point les autres. Il est donc bien de n'employer qu'avec discrétion les successions suivantes:

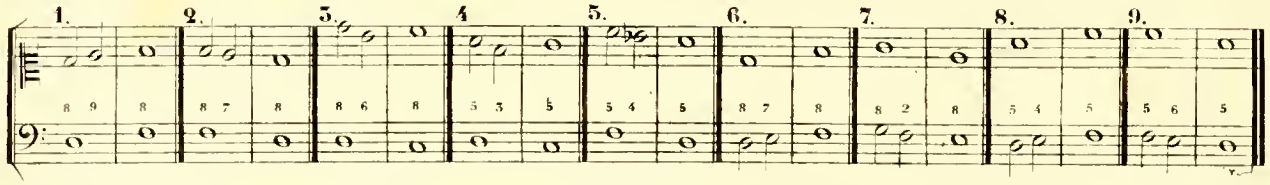


33. En admettant les dissonnances, les Contrapuntistes voulaient qu'elles ne fussent pas remarquées, et que l'élégance du mouvement couvrît ce qu'elles ont de désagréable. On ne peut atteindre à ce but que par le mouvement conjoint; car si les dissonnances sont attaquées et quittées par saut, elles deviennent remarquables, ne sont plus des notes de passage et blessent l'oreille: de là cette règle: *les dissonnances ne peuvent être prises et quittées que par mouvement conjoint.*

EXEMPLES de passages vicieux et défendus.

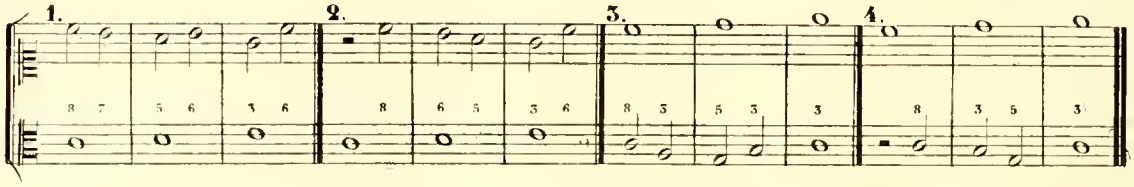


34. Une note de passage quelconque placée entre deux octaves ou deux quintes n'en atténue pas l'effet, par la raison que le temps fort est le seul qui soit remarqué; on ne peut donc écrire, comme dans les exemples suivants de successions vicieuses :



35. On peut faire commencer le Contrepoint par les deux voix, ou mettre une demi-pause au premier temps de la partie qui fait deux notes contre une; dans l'un et l'autre cas la division du plain-chant en deux parties est bien sentie; la demi-pause a cependant quelque chose de plus élégant que l'attaque simultanée des voix.

EXEMPLES.

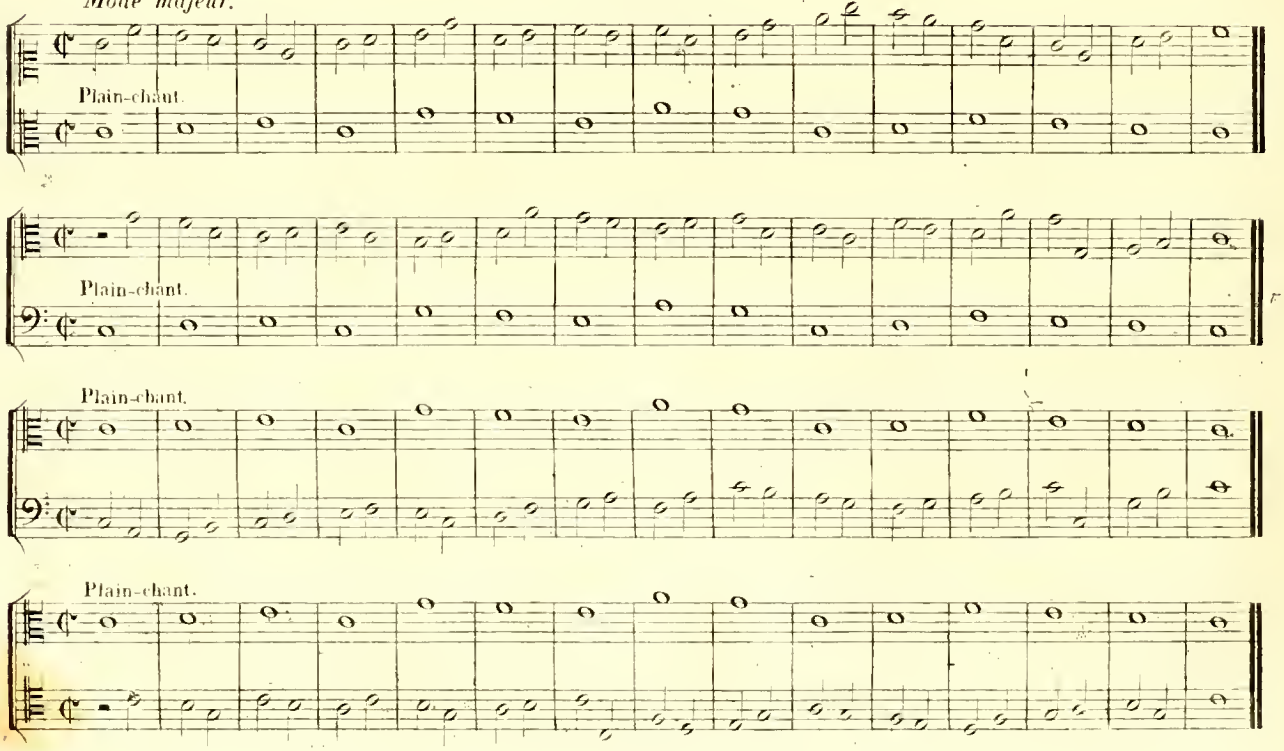


Quelques auteurs modernes, qui ont traité du Contrepoint simple, ont converti en licence l'usage de la demi-pause en l'introduisant dans le cours du Contrepoint. C'est méconnaître le but de ce genre d'étude que de vouloir le rendre facile; car ce n'est qu'une introduction à des compositions d'un ordre plus élevé, plus difficile, et ce n'est qu'en se ployant à la sévérité de ses règles qu'on se prépare à vaincre tous les obstacles.

36. Telles sont les règles particulières du Contrepoint de deux notes contre une; toutes celles qui concernent la succession des consonnances, l'intonation, le commencement et la fin du Contrepoint, qui ont été développées dans le chapitre précédent, sont applicables à cette espèce.

EXEMPLES.

Mode majeur.



Mode mineur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

CHAPITRE III.

DU CONTREPOINT SIMPLE DE TROISIÈME ESPÈCE, OU DE QUATRE NOTES CONTRE UNE.

37. L'objet de ce Contrepoint est de diviser en quatre parties égales la note de plain-chant, dont la valeur est invariable, comme on la divise en deux dans la seconde espèce. Il suit de là que le temps fort et le temps faible sont divisés par deux noires.

Temps fort. Temps faible.

EXEMPLE.

38. Le temps fort étant, comme on sait, celui que l'oreille remarque le plus, il en résulte que la première note de chaque mesure doit être une consonnance; les autres peuvent être alternativement des consonnances et des dissonnances, en sorte que si la seconde est une dissonnance, la troisième sera une consonnance et ainsi de suite. Si la seconde est une consonnance, la troisième pourra être une dissonnance, &c. Une dissonnance doit être placée entre deux consonnances.

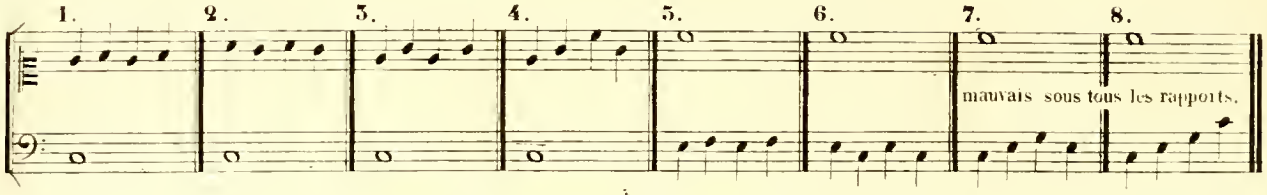
39. Les règles concernant le mouvement des dissonnances sont les mêmes que pour l'espèce de deux notes contre une, c'est-à-dire, qu'on ne peut les attaquer ni les quitter que par mouvement conjoint.

EXEMPLES.

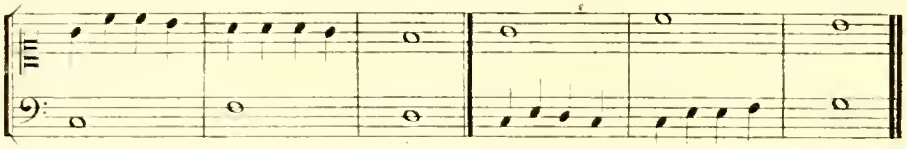
1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

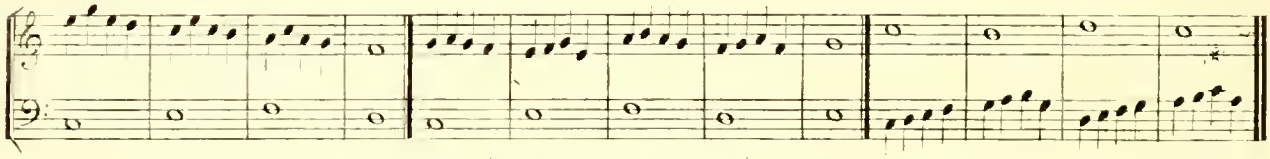
40. L'usage trop fréquent des traits qui ont quelque ressemblance avec le trille, les batteries, les arpeges, &c. tels qu'on les voit dans les exemples suivants 1 à 8, nuit à la pureté du style du contrepoint. On peut les employer pour sortir d'embarras, dans des cas difficiles; mais avec discrétion et discernement.



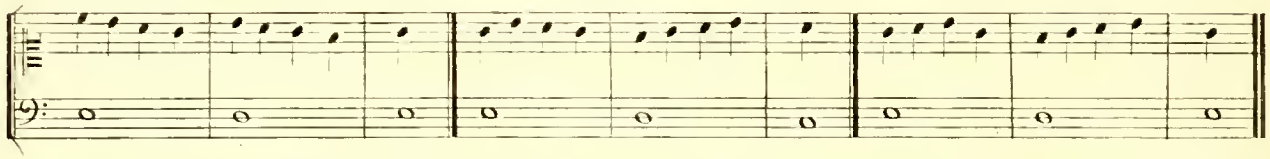
41. On ne peut répéter une note plusieurs fois, parceque cette répétition détruirait le mouvement qui est le principe essentiel du contrepoint. On ne pourrait donc admettre des traits tels que ceux-ci:



42. J'ai dit (26) qu'il faut éviter la répétition des formes semblables: c'est surtout dans l'espèce dont je traite, où le mouvement est plus remarquable, que cette répétition serait vicieuse: on doit donc rejeter rigoureusement tous les traits qui seraient en progression, comme ceux ci: (1)

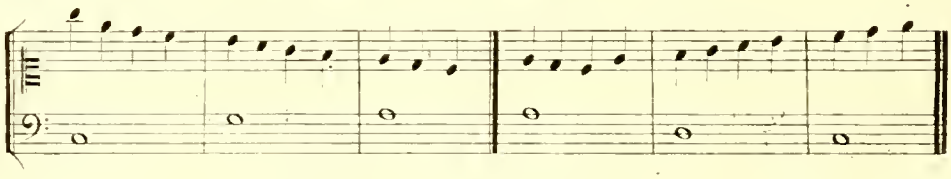


43. La rapidité du mouvement, dans cette espèce, ne permet pas d'employer le saut de sixte mineure. On doit éviter aussi les suites de note qui rappelleraient des intonations de triton, telles que celles-ci:



La dureté de ces successions provient de ce que les sons qui forment entre eux l'intervalle de triton sont aux extrémités des groupes, car les notes extrèmes sont toujours plus remarquées que les autres par l'ouie. En introduisant ces groupes au milieu de traits prolongés, on détruit la sensation du triton.

EXEMPLE.



44. Dans cette espèce, comme dans la précédente, on peut faire commencer le contrepoint par les deux voix à la fois, ou placer un silence à celle qui fait le Contrepoint de quatre notes; mais comme ce silence doit être de la valeur des notes admises dans l'espèce, on ne peut employer dans celle-ci qu'un soupir, qui a la même valeur qu'une noire.

(1) Tous les défauts que je viens de signaler se trouvent dans les exemples donnés par Sala, dans son volumineux traité intitulé: *Regole dei Contrapunto pratico.* Cet auteur semble n'avoir pas compris le but du contrepoint.

45. Toutes les règles concernant l'intonation, la succession des consonnances, le mouvement des dissonnances, le commencement et la fin, qui ont été données pour les deux especes précédentes, sont applicables à celle-ci:

EXEMPLES.

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Mode mineur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

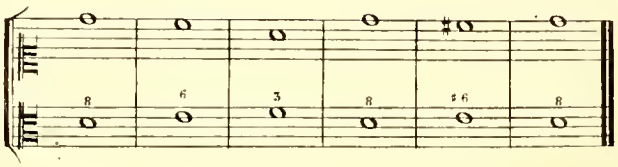
F. I. et Cie 1760

CHAPITRE IV.

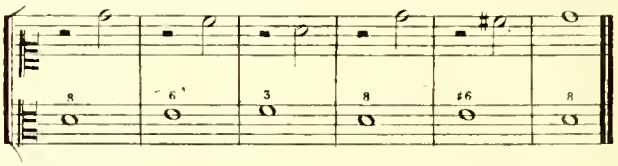
DU CONTREPOINT DE QUATRIÈME ESPÈCE, OU DE DEUX NOTES SYNCOPÉES CONTRE UNE.

46. La matière de ce chapitre est l'une des plus importantes de l'art musical, car elle est la source de cette inépuisable variété d'harmonie qu'on remarque dans la musique moderne. Il serait intéressant de savoir par quelle suite d'idées les anciens Contrapuntistes ont été conduits à imaginer de prolonger un son sur plusieurs notes d'un chant, et comment ils ont déduit, de cette première donnée, toutes les conséquences qui naissent des circonstances diverses; mais tel est le sort des découvertes, que les inventeurs ignorent eux-mêmes par quels procédés ils inventent: presque toujours c'est l'analogie qui les guide, mais presque toujours aussi c'est à leur insu. Il ne faut pas s'étonner si les écrits didactiques qui se rapprochent le plus du temps de l'invention nous laissent dans l'ignorance à cet égard, puisque les modernes, qui avaient pour eux plusieurs siècles d'expérience et d'observation, ne nous ont donné que des systèmes au lieu de l'histoire de l'art. Ce n'est que de nos jours qu'on a apperçu la vérité: essayons de l'exposer.

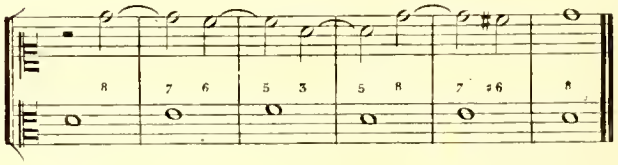
47. Il n'y a eu musique que des relations de sons et des relations de mouvement. Jusqu'ici nous avons vu les mouvements simultanés de deux voix co-ordonnés en raison du rapport des sons; examinons maintenant quelles circonstances naîtront de leur mouvement alternatif. Supposons le Contrepoint suivant de note contre note.



Il est facile de voir que si les notes supérieures ne sont prises qu'au second temps de chaque mesure, au lieu d'être attaquées en même temps que celles de la partie inférieure, les intervalles resteront les mêmes, malgré le changement de percussion.



Supposons maintenant qu'au lieu de la demi-pause qui dans cet exemple remplit le premier temps de chaque mesure, on prolonge la durée de chaque note de toute la valeur de la demi-pause, comme dans cet exemple:



Ces prolongations n'altèrent point, comme on voit, la nature des intervalles qui appartenaient au Contrepoint primitif de note contre note; elles ne font qu'en retarder l'attaque, comme le fesaient les demi-pauses. Toute prolongation produit donc un retardement, et se résout comme aurait fait la note non prolongée. Il suit de là que le prolongement d'une note n'est que le retard d'une autre; que la note retardée doit se faire entendre quand le prolongement cesse; enfin, que le Contrepoint syncopé a pour radical celui de note contre note. On vérifie la régularité de ses successions et de ses mouvements en supprimant les prolongations par la pensée.

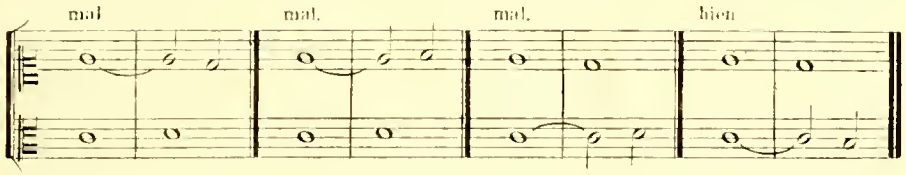
48. On se tromperait toutefois si l'on concluait de ce que je viens de dire que les prolongations sont comme non avenues; car elles produisent souvent des dissonnances qui exigent une résolution en descendant d'un degré, comme je vais le démontrer.

Il n'y a originairement qu'une seule dissonnance: c'est celle de Seconde, produite par le choc de deux sons voisins, comme *Ut, Ré*. Le redoublement de la seconde à une octave supérieure produit la Neuvième, et la septième en provient par le renversement.

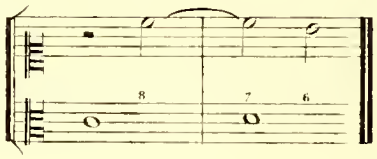
49. Mais une question se présente: dans la seconde, la dissonnance est elle à la note supérieure ou à l'inférieure? La solution de cette question doit faire connaître celle qui doit descendre d'un degré pour faire la résolution. Pour y parvenir, un seul moyen nous est offert: c'est de consulter l'oreille, en lui présentant successivement toutes résolutions possibles du choc de seconde: celle qu'elle adoptera sera évidemment la meilleure.

Or, l'expérience a démontré que de toutes les successions suivantes, la dernière seule plaît à l'oreille. Dans celle-là, la note inférieure descend d'un degré; d'où il suit que c'est elle qui est la dissonnance.

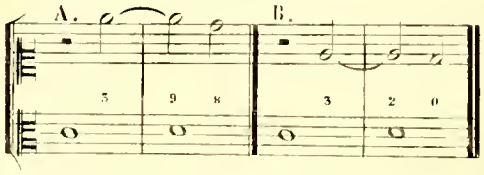
EXEMPLE.



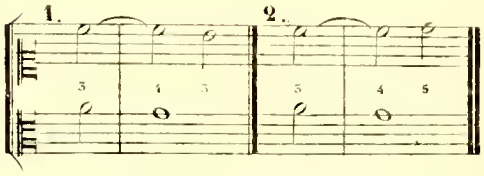
50. La dissonnance étant connue et sa marche déterminée, toutes les conséquences sont faciles à déduire. En effet: la septième est le renversement de la seconde, c'est-à-dire, l'échange réciproque des sons entre les voix supérieure et inférieure; dans cet échange la dissonnance a changé de place; c'est donc la voix supérieure qui doit descendre, et une septième ne peut pas plus se résoudre par le mouvement de la voix inférieure, que la seconde par celui de la voix supérieure. La septième, produite par la syncope, est le retardement de la sixte, comme la seconde est celui de la tierce par la voix inférieure. EXEMPLE.



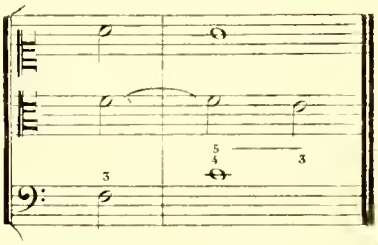
51. La neuvième, produite par la syncope, est le retardement de l'octave. Il faut que cette dissonnance soit réellement à la distance de neuvième, car si elle n'était qu'à celle de seconde, elle ne retarderait que l'unisson, retardement qui ne peut avoir lieu, parceque la résolution n'est point assez sentie par l'oreille. Nous avons vu que la seconde ne peut être que le retardement de la tierce par la basse: On écrira donc comme dans l'exemple A, et non comme en B.



52. La quarte, quoique consonnante, est soumise à la même loi que les dissonnances, c'est-à-dire qu'elle doit descendre d'un degré. Le motif de cette règle ne se manifeste pas au premier aspect, et l'on ne conçoit pas d'abord pourquoi la quarte, produite par une prolongation, ne peut pas monter à la quinte aussi bien que descendre à la tierce, comme dans l'exemple 2.



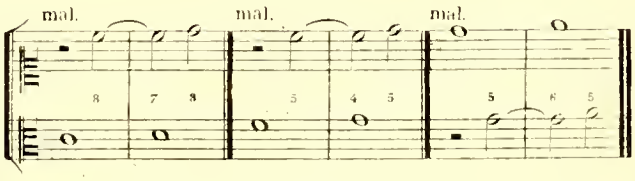
Mais il faut remarquer que, lorsqu'on écrit à trois parties, la prolongation, d'où résulte une quarte contre la basse produit en même temps une seconde contre l'une des voix supérieures. EXEMPLE.



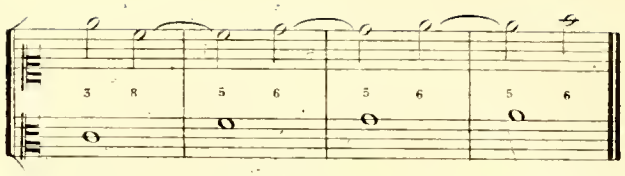
Ensorte que c'est comme dissonnance de seconde qu'elle est forcée de descendre, et non comme quarte. La règle subsiste lorsqu'on écrit à deux voix, bien que la dissonnance n'existe plus; mais c'est par analogie, et seulement par suite de notre éducation musicale, qui fait qu'en entendant une prolongation de quarte, nous suppléons par la pensée la note contre laquelle cette quarte se heurterait en seconde. J'en appelle à cet égard à tous les musiciens.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que la quarte, produite par une prolongation, est le retardement de la tierce; en second lieu, qu'une quarte de cette espèce ne peut se résoudre que par le mouvement de la voix supérieure, et non par celui de la basse.

53. Le Contrepoint syncopé n'étant qu'un Contrepoint de note contre note retardé, il est évident que le retardement n'atténue pas l'effet de deux quintes ou de deux octaves consécutives, et qu'on ne peut écrire comme dans les exemples suivants: EXEMPLE.

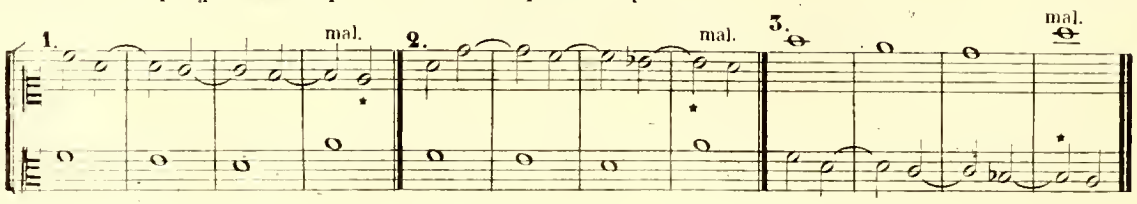


Mais si les quintes, produites par la prolongation, donnent une suite de sixtes retardées, on pourra les employer sans scrupule.



54. Le petit nombre de mouvements susceptibles de retardement rend quelquefois impossible la continuité d'un contrepoint syncopé sur un chant donné; il suffit, pour être invinciblement arrêté, de rencontrer des séries de notes semblables à celles que je vais indiquer, et dans des positions pareilles.

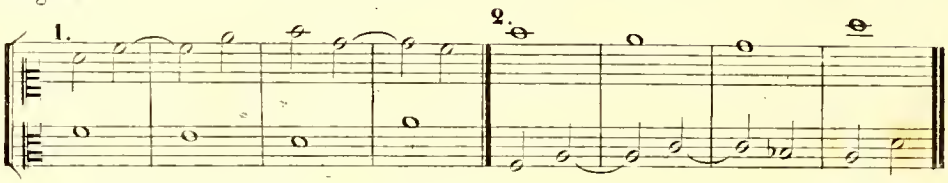
EXEMPLES.



Dans le premier exemple, la partie qui syncope est entraînée par des successions forcées à produire une quarte au dessous du plain-chant, ce qui est inadmissible; dans le second, la syncope se termine par un retardement d'unisson qui est proscrit. L'exemple serait meilleur si le plain-chant était plus bas d'une octave, car il en résulterait une neuvième. Au troisième exemple, la basse est entraînée sur un retardement d'octave par la septième, ce qui ne peut avoir lieu, car j'ai démontré (50) que la septième est le retardement de la sixte, et qu'il ne peut s'opérer par la basse.

Dans des circonstances semblables, il devient indispensable de rompre la syncope pour remplacer les voix dans une position avantageuse.

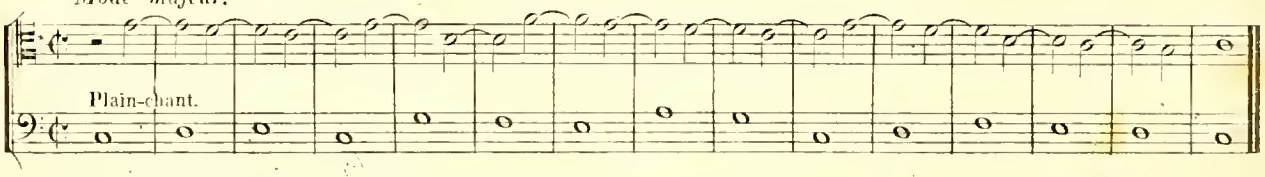
EXEMPLES.

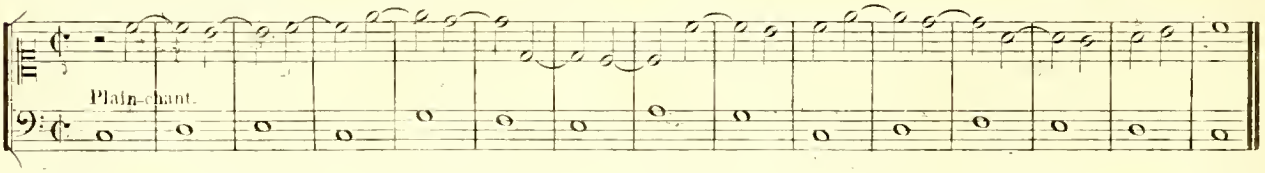


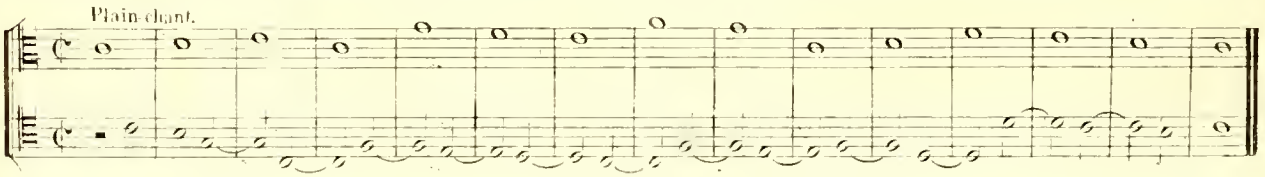
Cependant on doit éviter de trop fréquentes interruptions, car elles nuiraient essentiellement au caractère et à l'élégance de ce genre de composition.

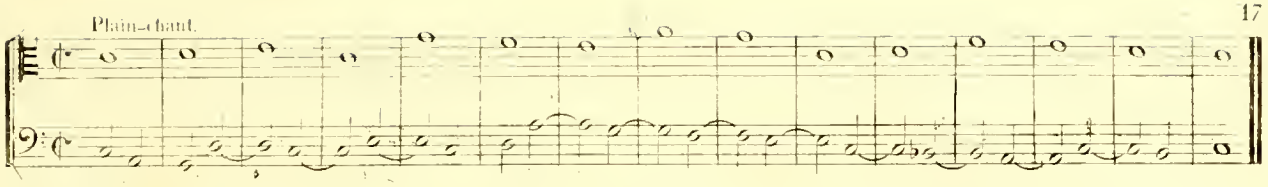
55. Telles sont les règles particulières de cette espèce de contrepoint; les exemples suivants suppléeront à ce qu'il pourroit y avoir d'obscur ou d'insuffisant dans leur énoncé.

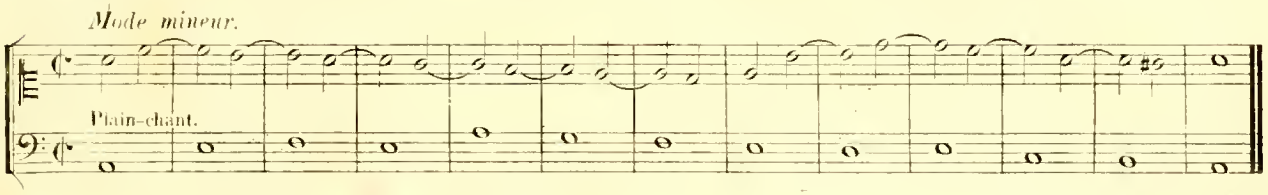
Mode majeur.

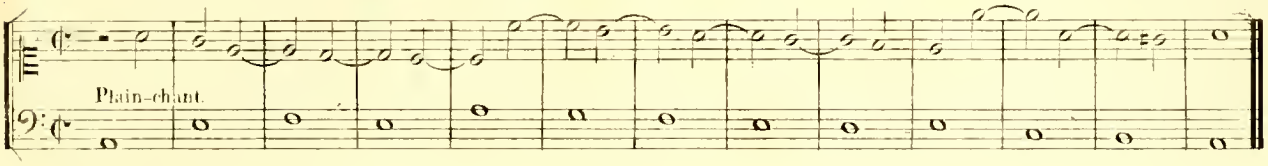


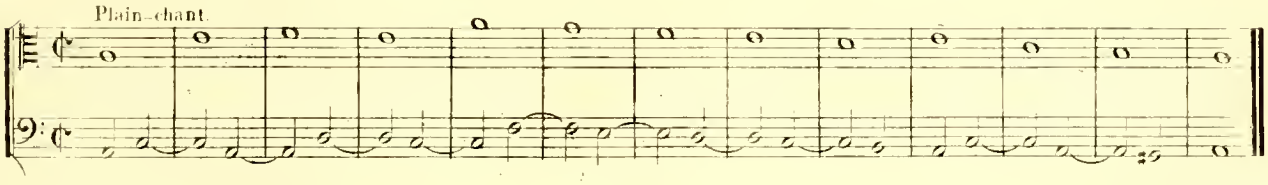


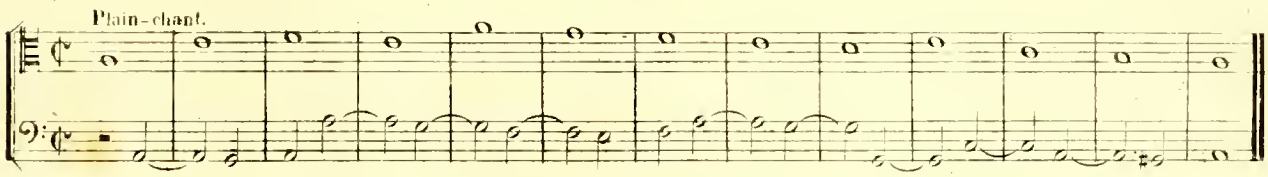












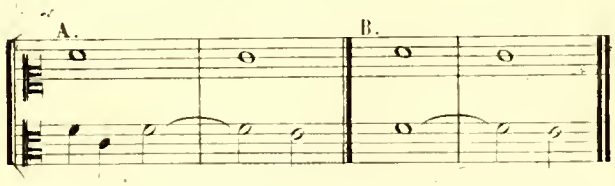
CHAPITRE V.

DU CONTREPOINT DE CINQUIÈME ESPÈCE, APPELÉ CONTREPOINT FLEURI.

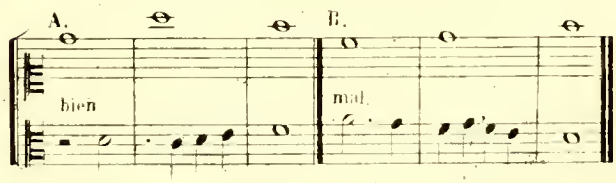
56. Ce contrepoint n'est en quelque sorte que le résumé des quatre autres, car ils y sont tous employés suivant les règles propres à chacun, mais avec certaines modifications qu'il est indispensable de faire connaître.

Le mérite principal du contrepoint fleuri consiste dans la liberté et l'élégance du style. Il doit avoir du mouvement: c'est pourquoi le contrepoint de note contre note y est moins employé que les autres.

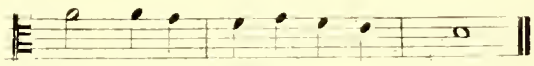
Cependant il se présente quelquefois des circonstances où c'est le seul dont on puisse faire usage; on se sert alors de divers moyens pour en déguiser la lenteur, tel que celui de l'exemple A qui, en réalité, se réduit à la simplicité de l'exemple B.



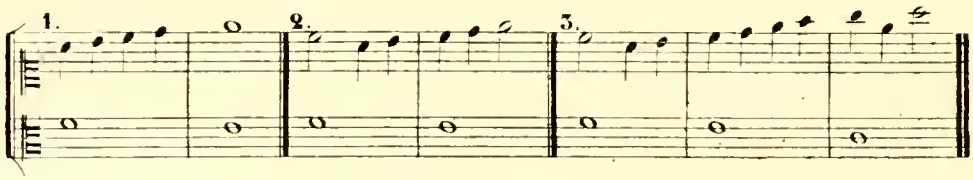
57. Le point s'emploie après une blanche dans le contrepoint fleuri; mais il faut que la blanche soit placée au second temps, et conséquemment que le point se trouve sur l'attaque de la note du plain-chant suivante, afin que la mesure soit sentie, comme dans l'exemple A: car le rhythme serait affaibli si l'on écrivait comme dans l'exemple B.



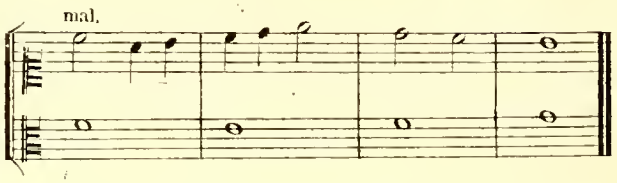
Au lieu du point de l'exemple B on peut répéter la note comme:



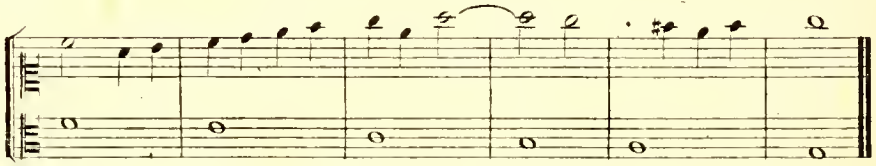
58. Il y a plusieurs manières d'employer le contrepoint de troisième espèce dans le contrepoint fleuri; la première consiste à placer quatre notes contre une; la seconde, à mettre deux noires dans une mesure et deux dans la suivante; la troisième à en faire succéder six ou huit dans l'ordre de l'exemple 3.



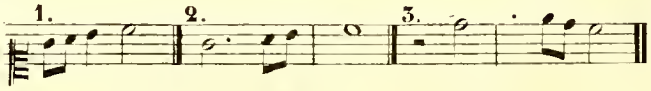
Il faut remarquer cependant que la disposition des noires dans les exemples 2 et 3, où le mouvement est interrompu à la moitié de la mesure, produirait l'effet d'un rhythme boiteux, si l'on faisait succéder l'espece de deux notes contre une à celle de quatre notes, comme dans l'exemple suivant:



Mais le mouvement sera bon s'il est suivi de syncopes. EXEMPLE.

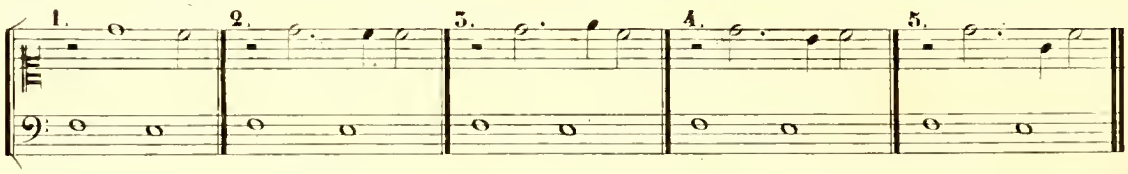


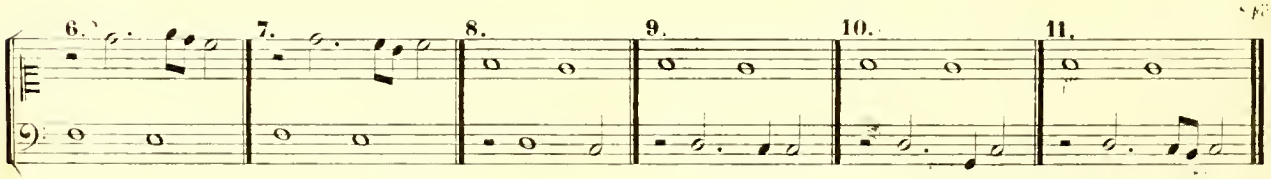
59. Les croches sont admises dans le contrepoint fleuri; mais on ne peut en mettre plus de deux dans une mesure, car un plus grand nombre nuirait à la gravité de la composition. On doit éviter aussi de les employer au commencement du temps fort ou du temps faible, parcequ'elles n'ont point assez de valeur pour faire sentir vivement l'attaque des temps, d'où dépend le sentiment du rhythme. On n'écrira donc pas comme dans l'exemple 1 suivant, mais comme dans les exemples 2 et 3.



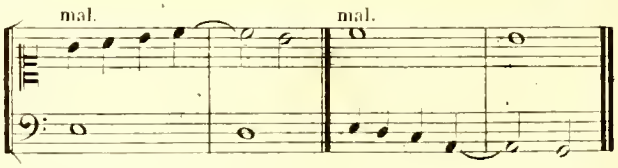
60. La syncope est employée dans le contrepoint fleuri de la même manière que dans la quatrième espèce: pour varier ses formes, on la représente quelquefois par un point suivi d'une noire ou de deux croches.

EXEMPLES.





61. Une noire, précédant une blanche, ne peut syncoper avec elle, parcequ'il résulterait de cette syncope un défaut de cadence qui blesserait l'oreille. Généralement une note de valeur moindre que celle qui la suit ne peut syncoper avec elle. EXEMPLES:



62. Le style du contrepoint fleuri consiste dans le rhythme, et celui-ci dans un heureux mélange des espèces diverses, avec les modifications que je viens d'indiquer. Il est difficile de faire connaître les justes proportions de ce mélange autrement que par des exemples. Ce style exige ce qu'on peut appeler *le génie du contrepoint*; la nature ne le donne pas à tous à un égal dégré; mais on y supplée par un exercice constant et raisonné.

P. T. et C.ie 1760.

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Mode mineur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

F. T. et Cie 1760.

SECTION DEUXIEME.

DU CONTREPOINT SIMPLE À 3 VOIX.

63. Le contrepoint à trois voix est considéré comme une composition parfaite, parcequ'elle contient l'harmonie consonnante complete, qui ne comprend que les accords de tierce et quinte ou de tierce et sixte.

Les divers modes d'arrangement dont les compositions de ce genre sont susceptibles se rapportent tous aux cinq espèces de contrepoint déjà connues; ils feront la matière de cette section.

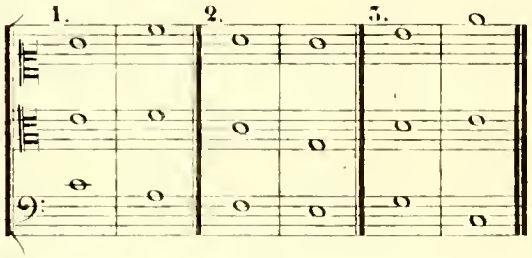
CHAPITRE VI.

DU CONTREPOINT SIMPLE DE PREMIÈRE ESPÈCE À TROIS VOIX.

64. L'unité de ton et la facilité d'intonation, sur lesquels reposent les principes de la succession des intervalles, étant aussi rigoureusement nécessaires à la composition à trois voix qu'au contrepoint à deux, les règles concernant les mouvements, les sauts que les voix peuvent franchir et leurs relations, reçoivent leur application dans ce genre de composition comme dans celui à deux voix.

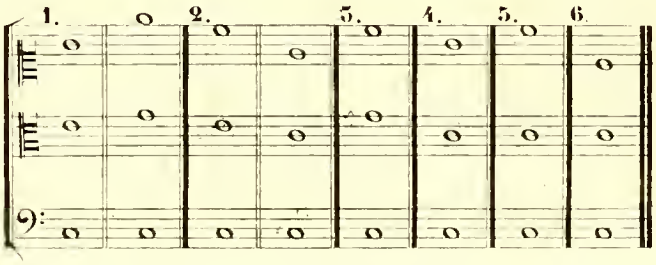
Cependant la règle qui défend les successions de quintes ou d'octaves cachées n'est de rigueur qu'entre la basse et les voix supérieures; quant à ces dernières, elles peuvent marcher entre elles de la consonnance imparfaite à la parfaite par mouvement semblable: l'harmonie de la basse cache ce que ce mouvement a de défectueux. Toutefois il ne faut faire usage de ces mouvements que dans des cas où l'on ne peut faire autrement, car il en résulte toujours un défaut d'harmonie.

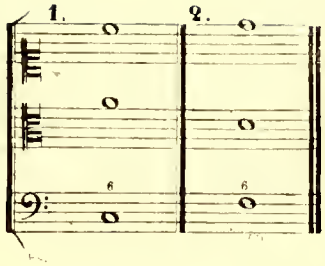
EXEMPLES.



65. J'ai dit que l'harmonie consonnante se complette à trois voix, n'étant composée que de tierce et quinte ou de tierce et sixte, mais ce qui est toujours possible pour chaque note de plain-chant, prise isolément, devient quelquefois difficile, lorsqu'il s'agit d'une suite, à cause de la sévérite des règles sur le mouvement des consonnances; et l'on est forcé de temps en temps de doubler l'un des intervalles à l'octave. Toutefois on ne doit avoir recours à ce moyen qu'autant qu'il est impossible de s'en dispenser. La perfection consiste à unir une harmonie pleine à une grande pureté de mouvements.

66. Quoiqu'on puisse commencer un contrepoint par l'accord de tierce et quinte disposé comme dans les exemples 1 et 2, cependant il est bon de remarquer que les anciens contrapuntistes préféraient n'employer que des consonnances parfaites au début de leurs ouvrages. Quand on compose dans leur style, il est bon de les imiter et de ne faire usage que de l'unisson, de l'octave ou de la quinte (Ex: 3, 4, 5, 6.)

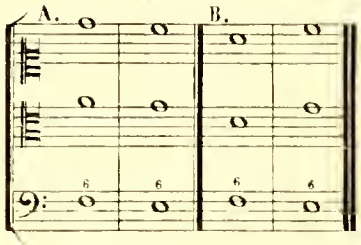




67. La sixte est d'une harmonie faible lorsqu'elle n'est pas soutenue par la tierce, c'est pourquoi l'on doit éviter d'en faire usage, soit en l'accompagnant de l'octave de la basse (Ex: 1), soit en la doublant elle même. (Ex: 2)

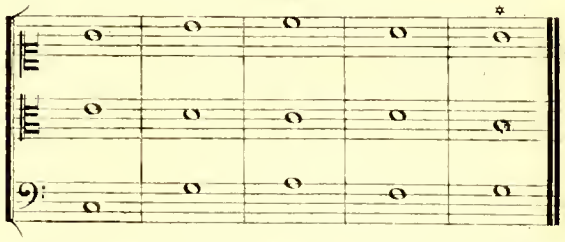
Toutefois le premier exemple est toléré; le second ne peut l'être.

EXEMPLES.



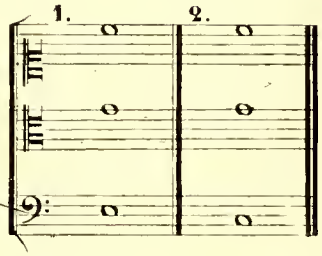
68. On peut faire deux sixtes de suite, accompagnées de la tierce et par mouvement semblable, comme dans l'exemple A; cependant il y a plus d'élégance à faire usage du mouvement contraire, lorsque rien ne s'y oppose, comme dans l'exemple B.

EXEMPLE.



69. On double quelquefois la tierce ou la note de basse à l'octave, lorsqu'on ne peut remplir l'harmonie; ces intervalles bien disposés contribuent à donner des mouvements élégants.

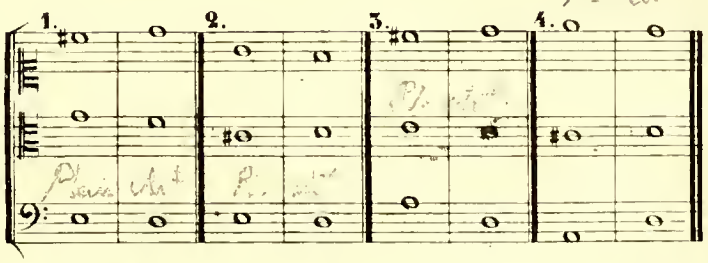
On doit éviter de doubler la tierce ou la note de basse à l'unisson, à moins que ce ne soit à la première mesure, parcequ'il en résulte un vide d'harmonie, et de l'incertitude sur le mouvement des voix.



70. La quarte ne s'emploie entre les parties supérieures que dans l'accord de tierce et sixte (Ex: 1), ou au commencement du contrepoint, dans l'accord de quinte et octave (Ex: 2). Dans le cours du contrepoint cette dernière disposition est interdite à cause de sa dureté.

71. Il est nécessaire de tenir les voix rapprochées l'une de l'autre autant qu'on le peut, afin que l'harmonie soit mieux sentie; plus les notes sont éloignées, plus l'effet s'affaiblit.

On peut croiser les voix lorsqu'il n'y a que ce moyen de leur donner un mouvement naturel et aisé; mais il ne faut faire usage de cet artifice qu'avec discrétion.

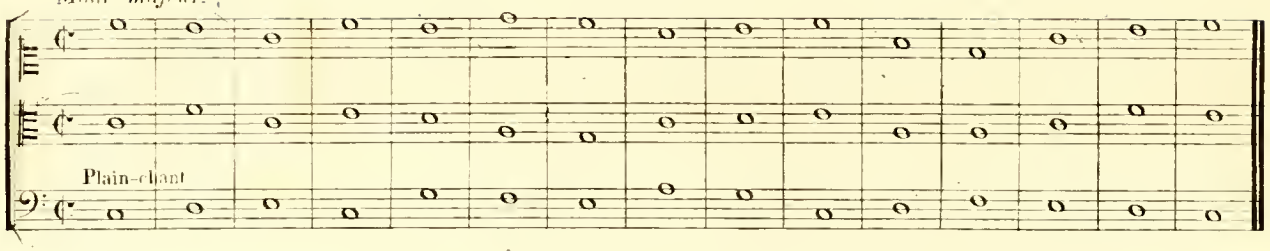


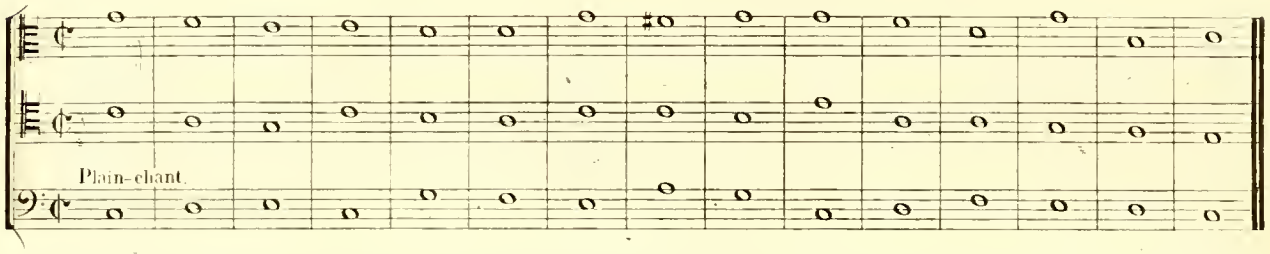
72. Lorsque le plain-chant est à la basse, la voix supérieure ou l'intermédiaire doivent avoir la note sensible à la pénultième note (Ex: 1 et 2); lorsqu'il est à l'intermédiaire, cette note sensible doit être au dessus (Ex: 3); enfin elle doit être à la voix intermédiaire lorsque le plain-chant est au dessus (Ex: 4).

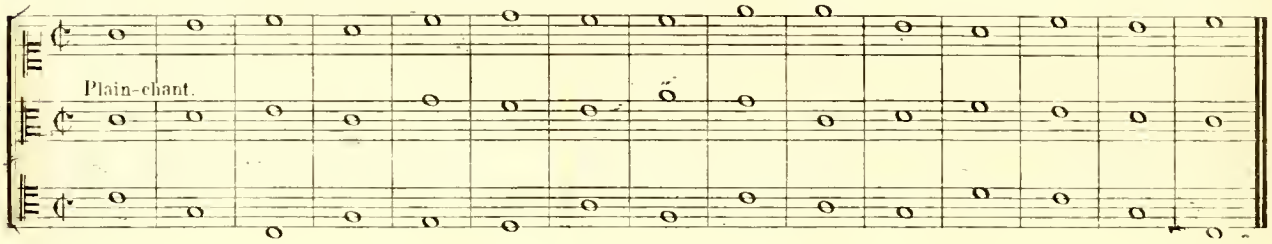
On voit par les exemples ci-dessus que l'une des voix finit par la tierce quand le plain-chant est à la basse; dans les autres cas, toutes les voix finissent par l'octave.

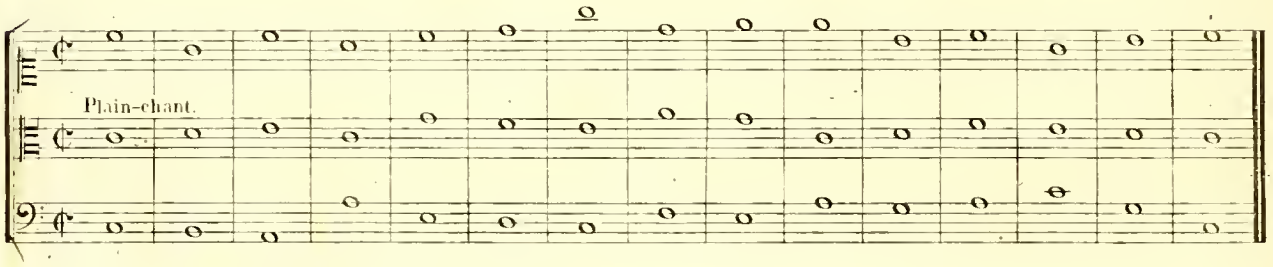
Contrepoints simples à trois voix.

Mode majeur.

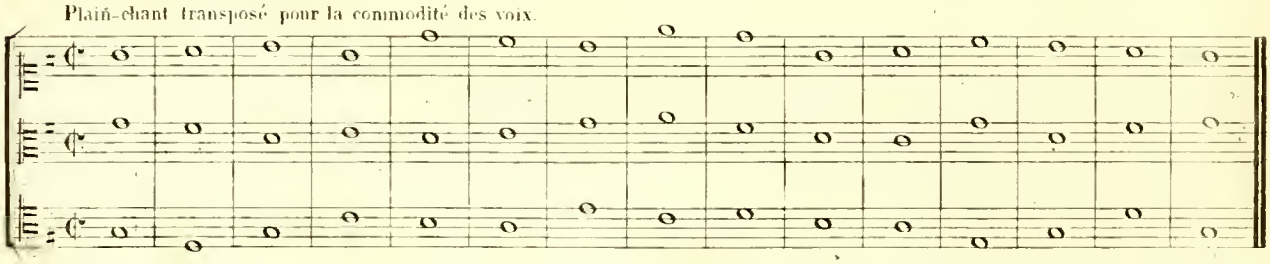


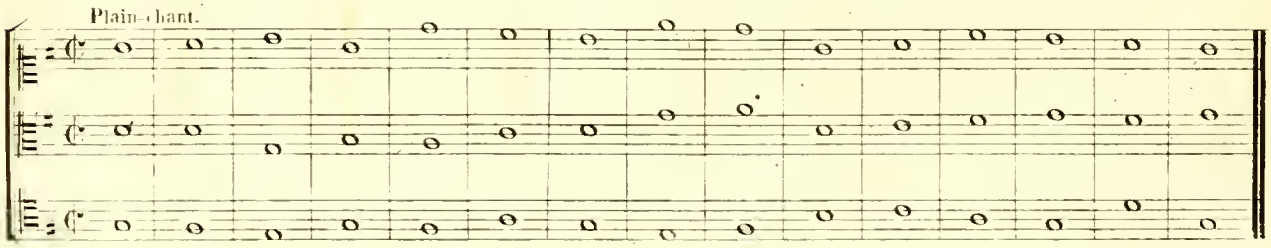






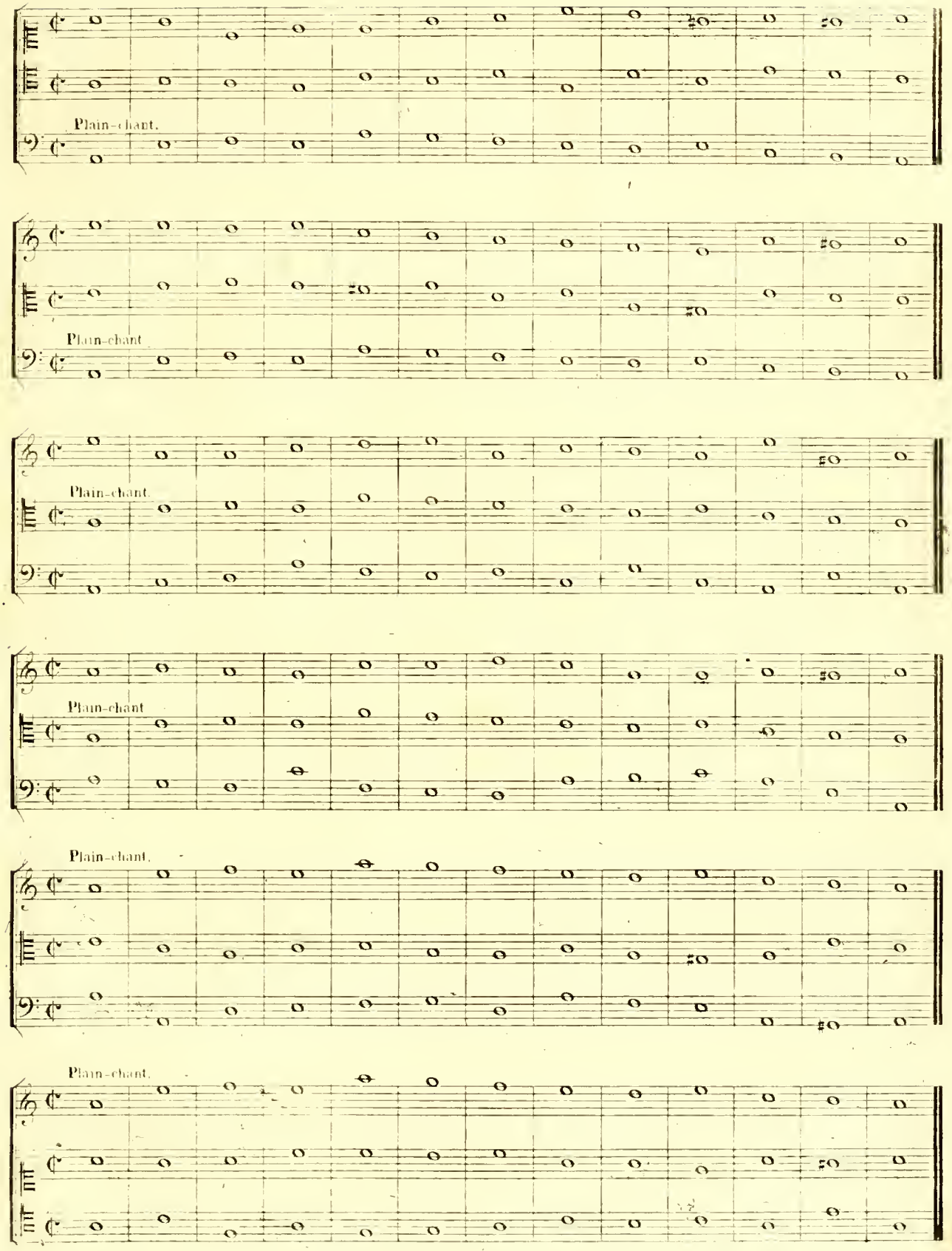
Plain-chant transposé pour la commodité des voix.





E. T et Cie 1760.

Mode mineur.


Plain-chant.
Plain-chant
Plain-chant.
Plain-chant
Plain-chant.
Plain-chant.

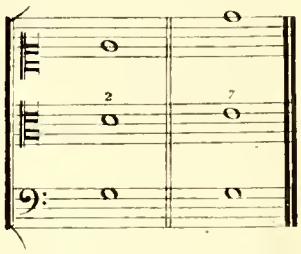
CHAPITRE VII.

DU CONTREPOINT DE SECONDE ESPÈCE À TROIS VOIX.

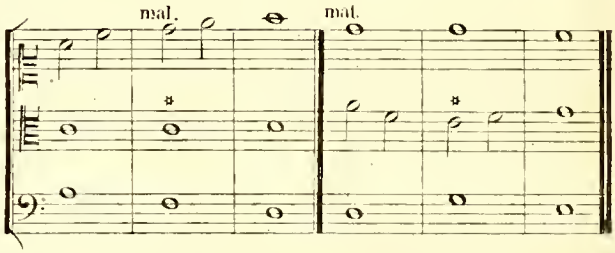
73. Dans cette espèce, une des voix a le plain-chant, une autre fait un Contrepoint de note contre note, et la troisième, un Contrepoint de deux notes contre une, en sorte qu'on y emploie une double combinaison. On y trouve aussi une source de variété dans la faculté de changer de voix pour le Contrepoint de deux notes contre une, pendant que le plain-chant reste à la même.

74. Tout ce qui a été dit (31 à 34) concernant la quarte et les dissonnances, comme notes de passage, dans le Contrepoint de seconde espèce à deux voix, les temps auxquels elles appartiennent, l'objet qu'elles doivent remplir, et les formes qu'il faut éviter, tout cela, dis-je, est applicable à la même espèce à trois voix, mais exige quelques développements à l'égard des dissonnances entre les voix supérieures.

75. On a vu (49 et 50) que dans une composition à deux voix la dissonnance est à la partie inférieure dans l'intervalle de seconde, et à la supérieure dans celui de septième. Cela est encore vrai à trois voix; mais dans ce dernier cas, la dissonnance n'est pas toujours entre la basse et l'une des deux autres voix. Il se peut qu'elle ait lieu entre les deux voix supérieures, quoique chacune d'elles soit en état de consonnance contre la basse; cela arrive lorsque l'une est en relation de quinte avec la basse, tandis que l'autre est en relation de sixte. La dissonnance est une seconde, si la sixte est à la plus haute des deux voix; c'est une septième, si elle est à la plus basse. EXEMPLES:

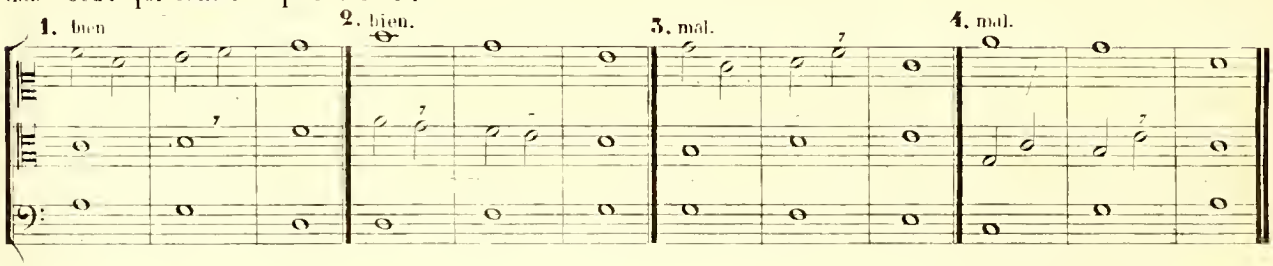


76. On peut tirer de ce qui précède plusieurs conséquences importantes: la première, que le Contrepoint de deux notes contre une n'admettant que des consonnances au temps fort (31), on blesserait l'oreille en y plaçant une dissonnance, quelles que fussent les voix entre lesquelles elle aurait lieu, et conséquemment qu'on doit rejeter de ce Contrepoint des successions semblables aux suivantes.

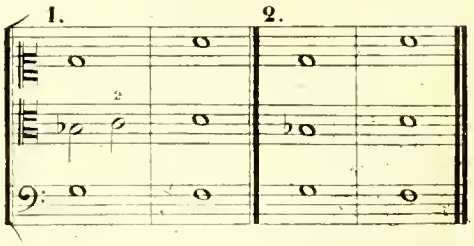


Au temps faible, il peut y avoir dissonnance entre les voix supérieures en d'autres cas que celui de quinte et sixte, mais alors la dissonnance est double et a lieu aussi contre la basse. (Voyez 77, Ex: 2.)

77. La deuxième conséquence de l'existence d'une dissonnance entre les voix supérieures, c'est que cette dissonnance est soumise à la loi qui ne permet d'attaquer et de quitter cette sorte d'intervalle, que par mouvement conjoint (33); d'où il suit qu'on doit écrire comme dans les exemples suivants 1 et 2, et non comme dans ceux qui sont marqués 3 et 4.

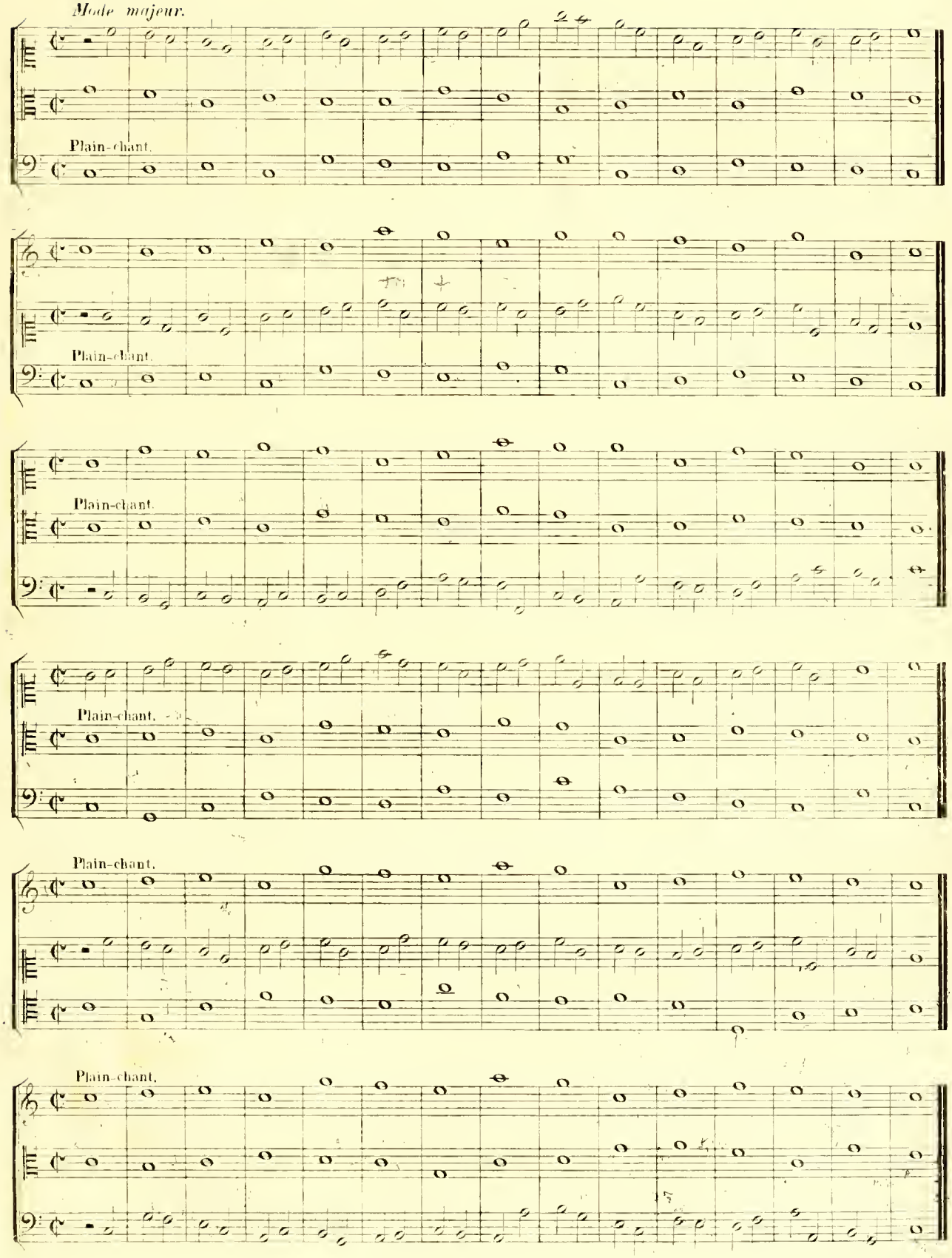


78. Quelquefois la partie intermédiaire vient heurter en seconde contre la voix supérieure, lorsqu'elle fait le Contrepoint de deux notes contre une; et montant ensuite avec cette voix, elle va se résoudre sur la tierce ou sur la sixte (Voyez Ex: 1); ce mouvement est admis parce que dans le vrai, il se réduit à l'exemple radical 2.

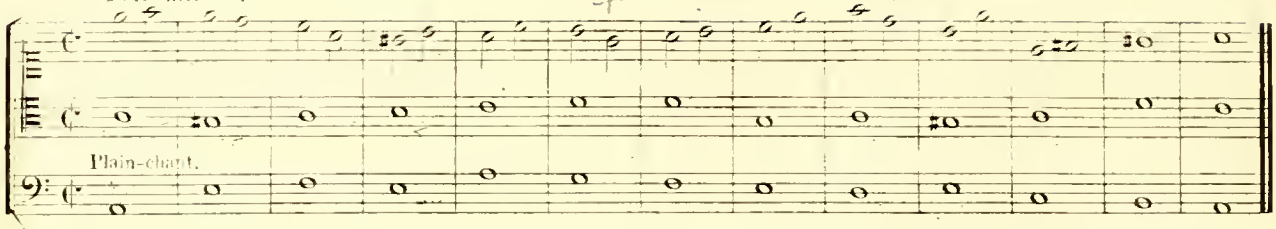


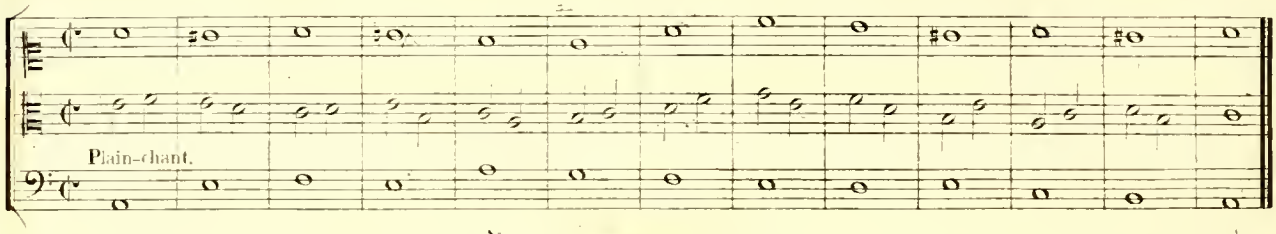
C'est à ces observations que se borne tout ce qui concerne particulièrement le Contrepoint de seconde espèce à trois voix.

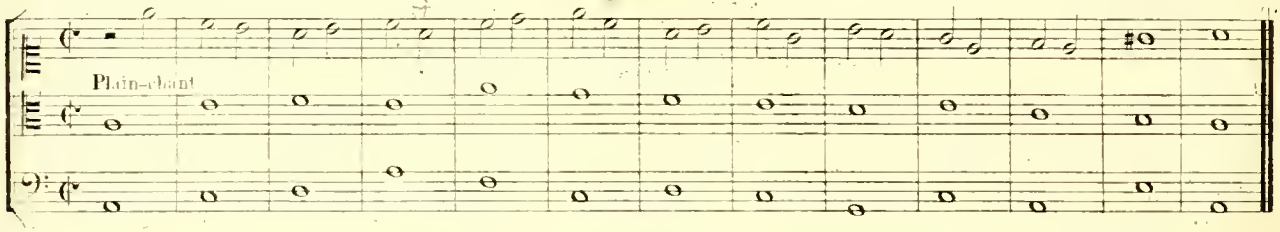
Mode majeur.

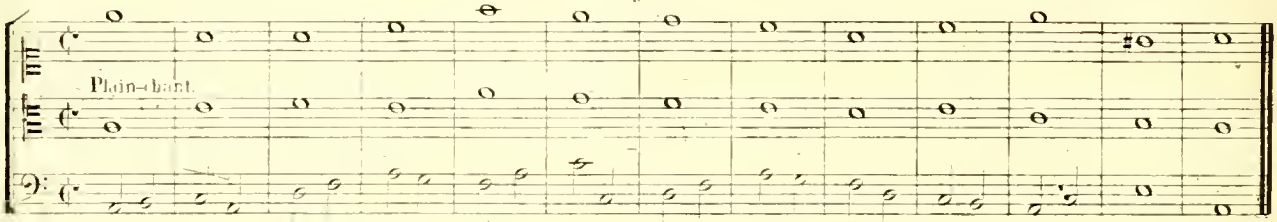


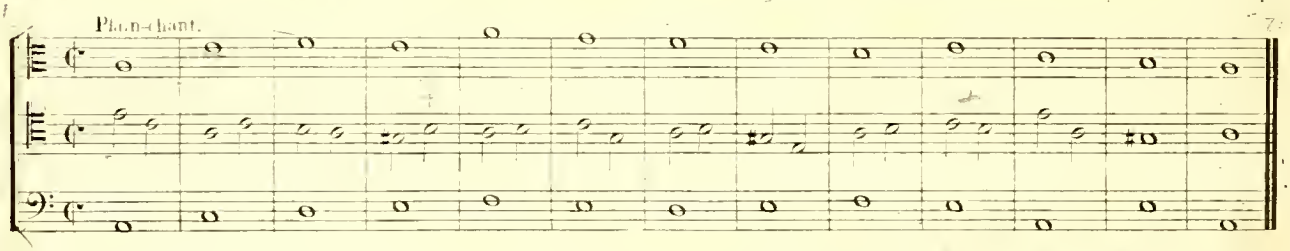
F. T. et C.ie 1760.

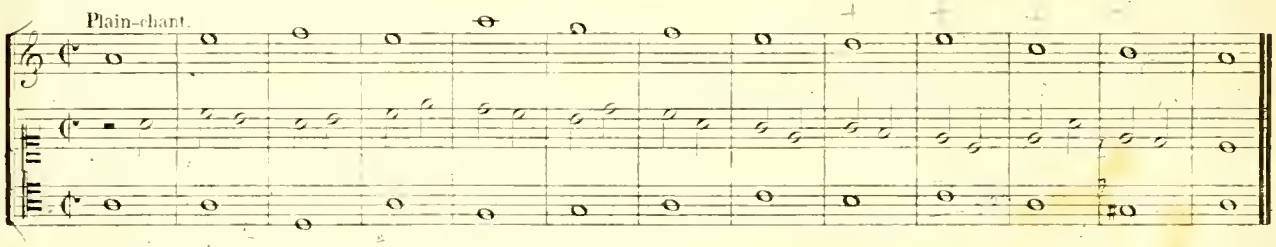

Plain-chant.

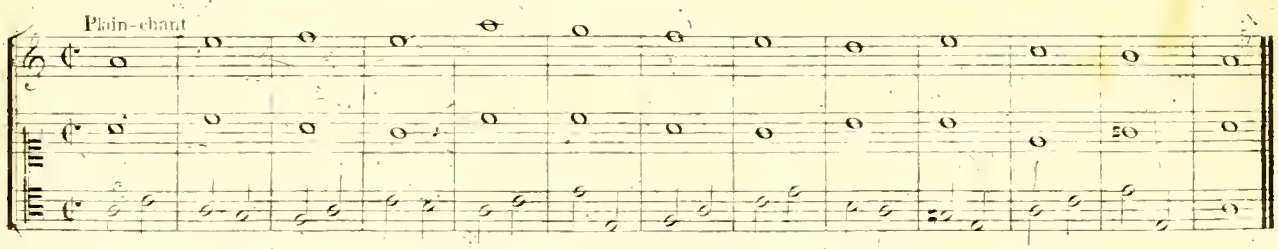

Plain-chant.


Plain-chant


Plain-chant.


Plain-chant.


Plain-chant.


Plain-chant

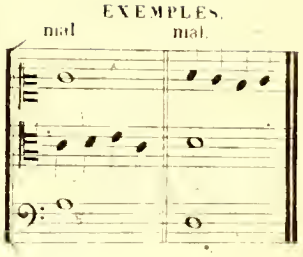
CHAPITRE VIII.

DU CONTREPOINT DE TROISIÈME ESPÈCE À TROIS VOIX.

79. On dispose ce Contrepoint comme le précédent.

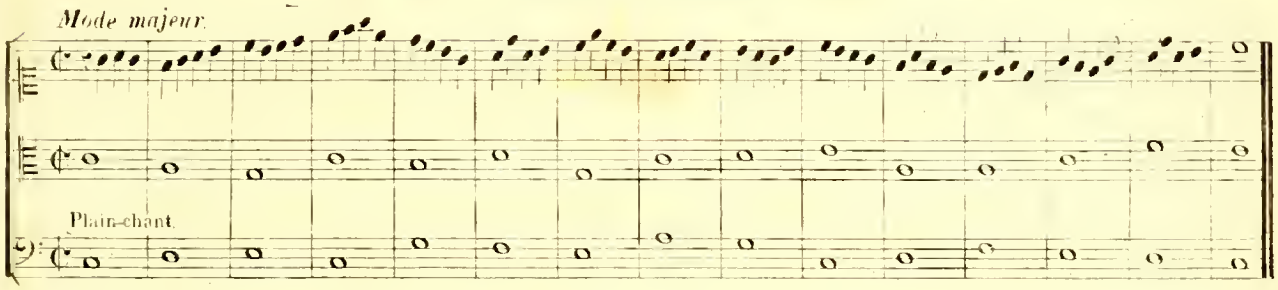
Je n'ai qu'une observation à ajouter à tout ce que j'ai dit précédemment: c'est que le Contrepoint de quatre notes contre une étant placé à la partie intermédiaire, ne doit jamais monter par dégrés conjoints sur la note de la partie supérieure, le mouvement fût-il bon relativement à la basse; et que lorsqu'il est au dessus, il ne doit point descendre sur une note de la voix intermédiaire.

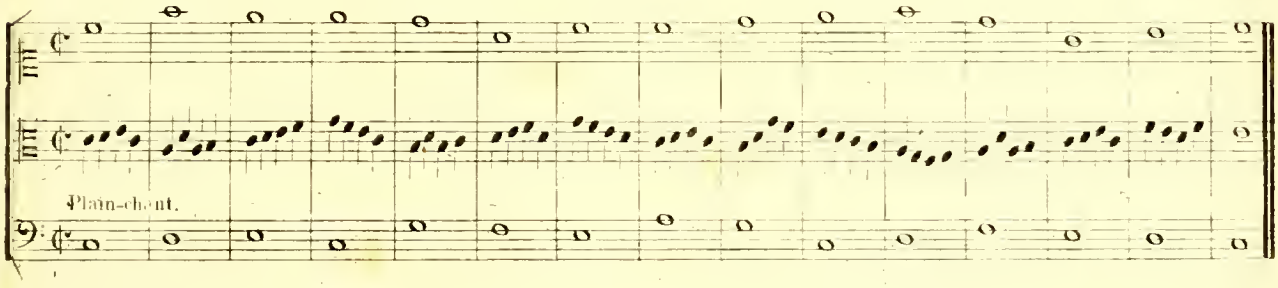
EXEMPLES.

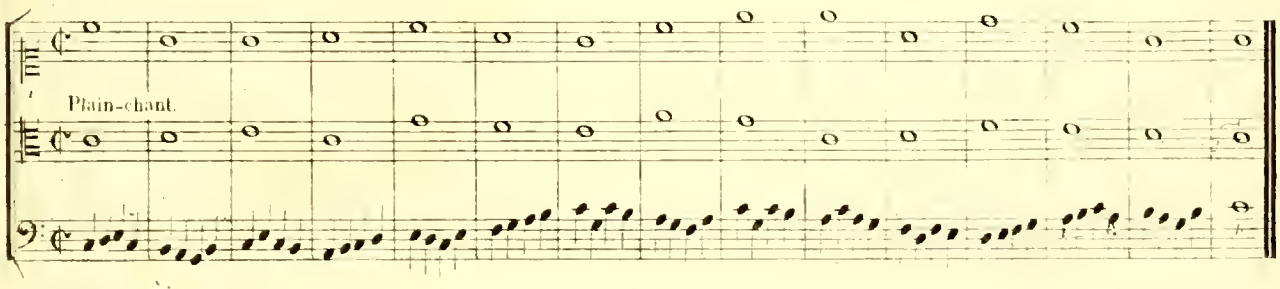


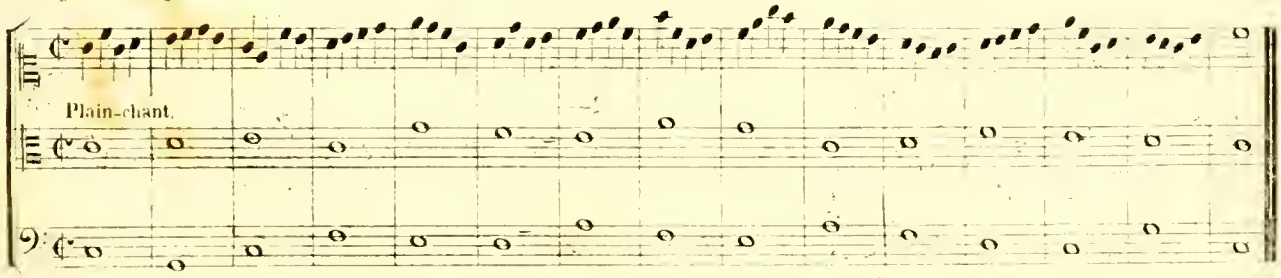
EXEMPLES GÉNÉRAUX.

Mode majeur.









Plain chant transposé.

Plain-chant.

Mode mineur.

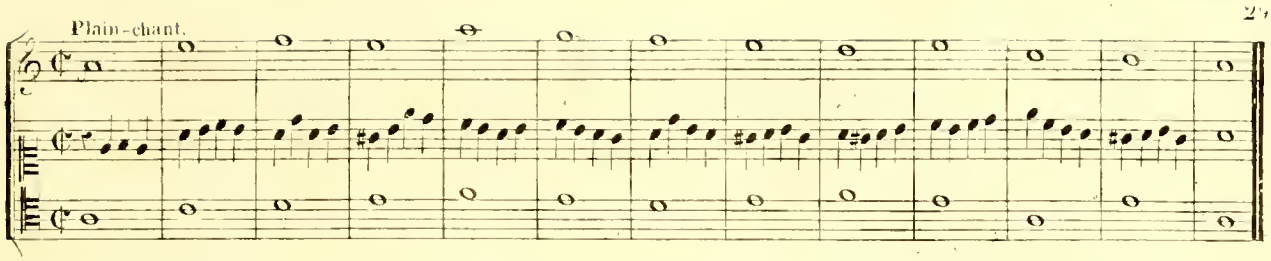
Plain-chant.

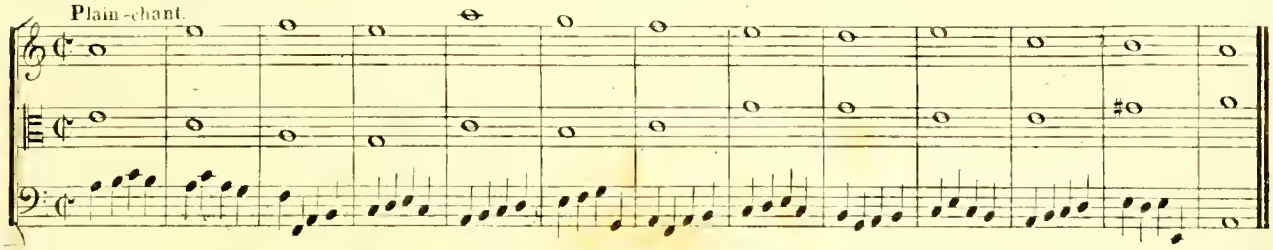
Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

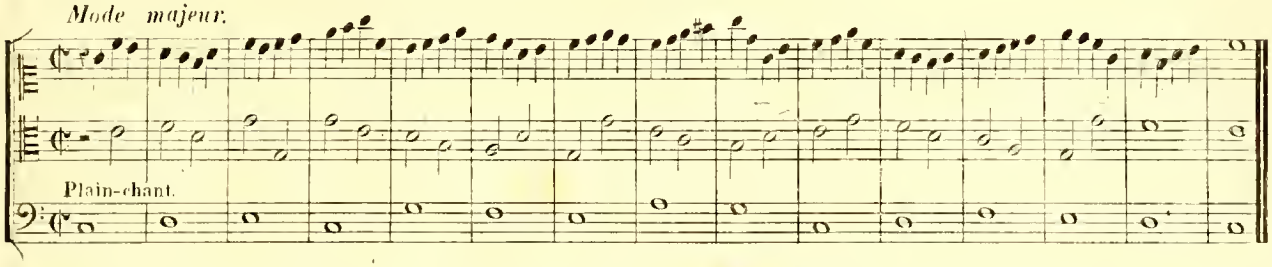
T. T. et Cie 1760.

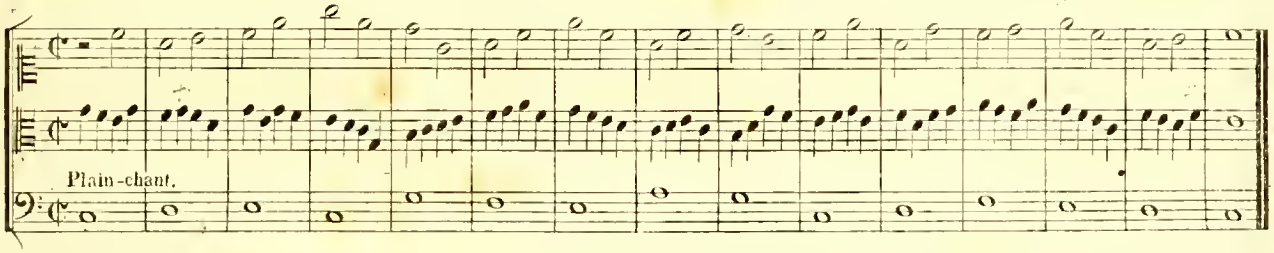


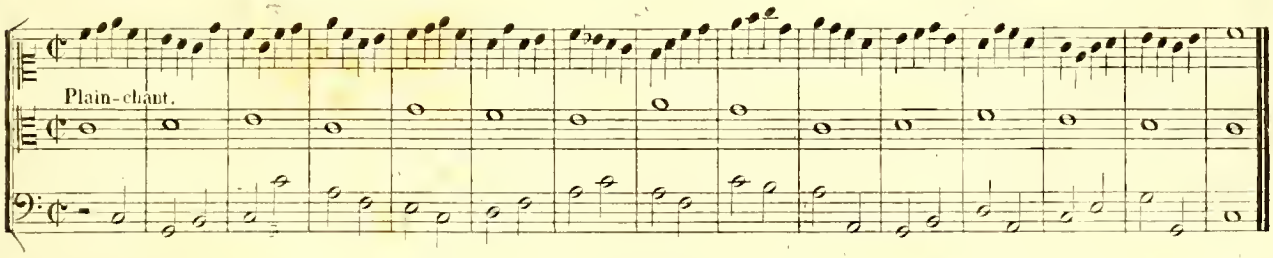


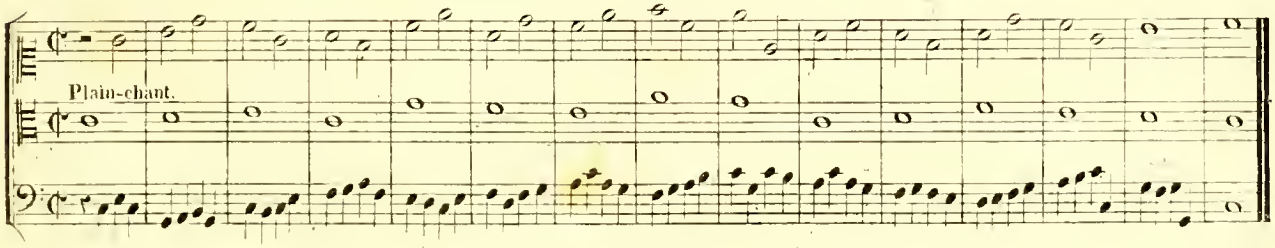
80. Après avoir travaillé les trois premières espèces à trois voix, il est utile de s'exercer à la réunion de la seconde et de la troisième, en mettant le plain-chant à l'une des parties, le Contrepoint de deux notes à un autre, et celui de quatre notes à la troisième. Je vais en donner quelques exemples.

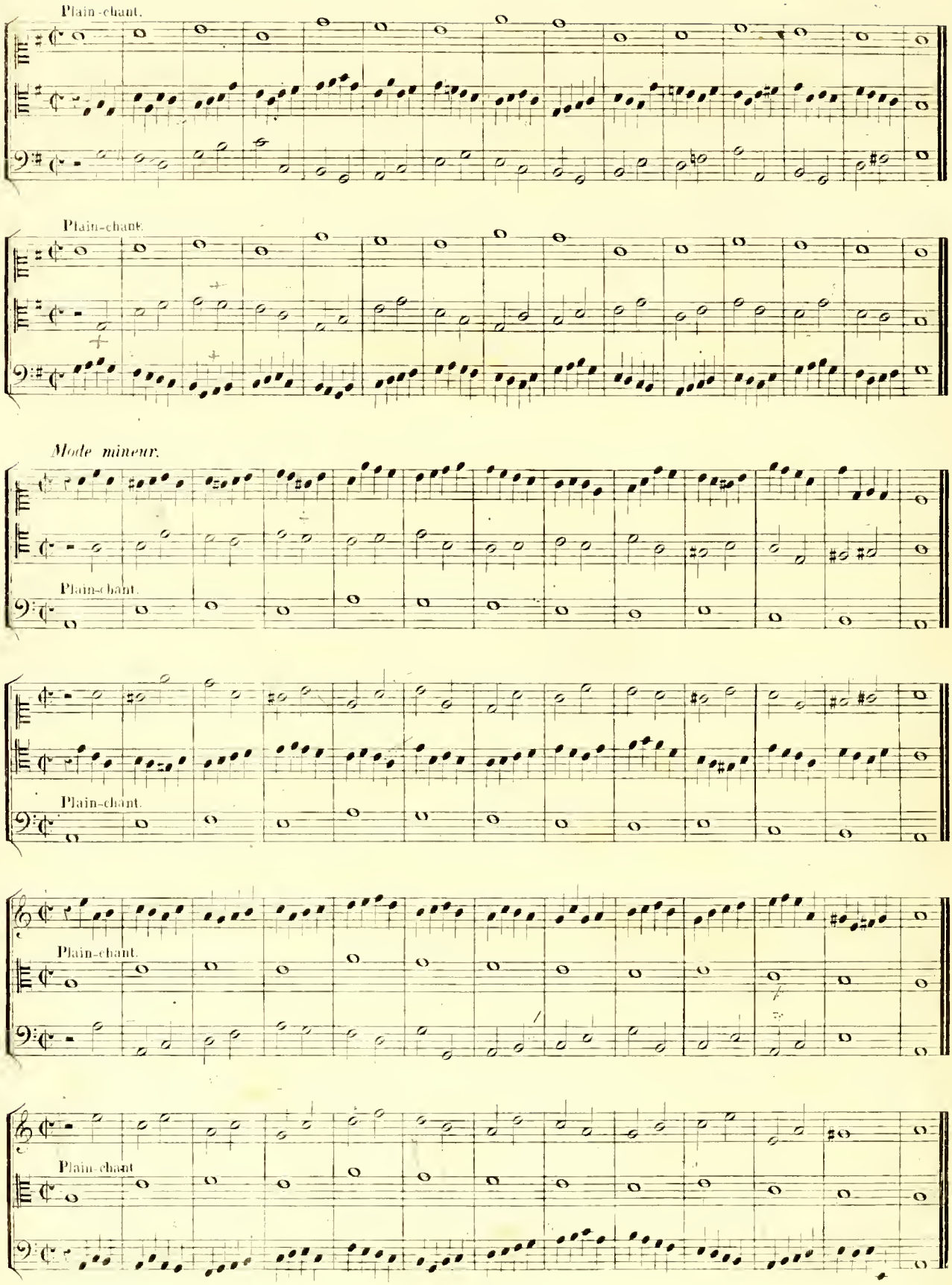
Mode majeur.

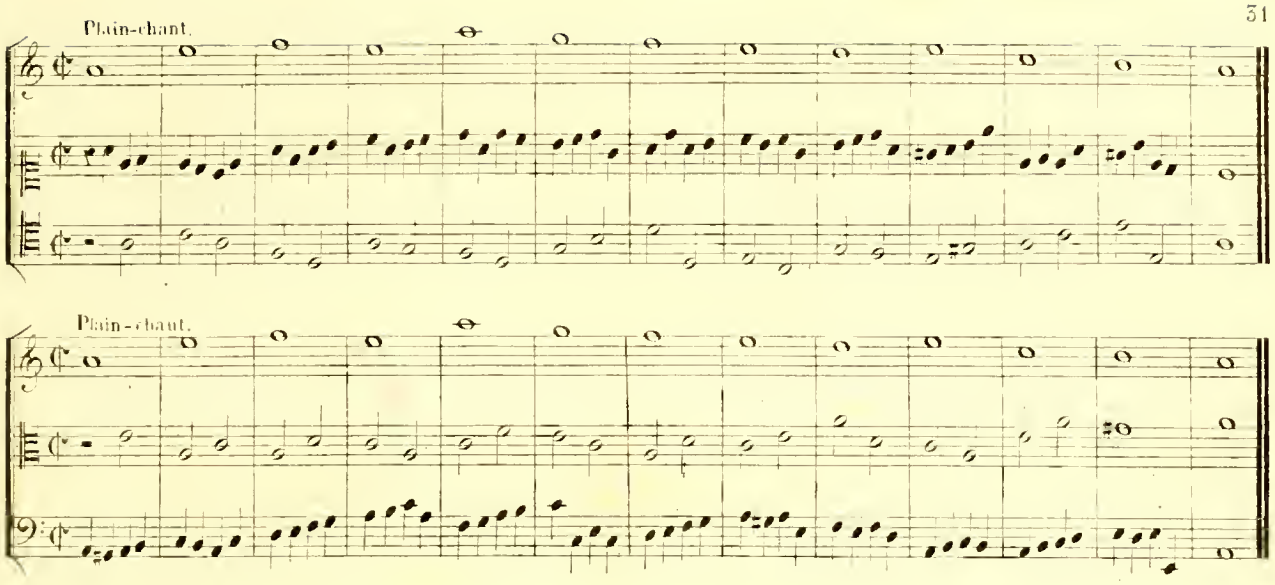









Plain-chant.
Plain-chant.
Mode mineur.
Plain-chant.
Plain-chant.
Plain-chant.
Plain-chant



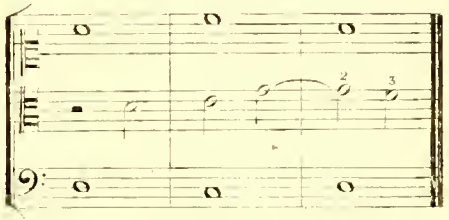
CHAPITRE IX.

DU CONTREPOINT DE QUATRIÈME ESPÈCE À TROIS VOIX

81. On sait que la quarte provenant de la syncope est le retard de la tierce; dans l'harmonie complète de tierce et quinte, cette quarte produit une dissonnance de seconde entre les voix supérieures. Or, nous avons vu (76 et 77) que les dissonnances produites entre les voix supérieures suivent les mêmes lois que celles qui sont relatives à la basse. Il suit de là:

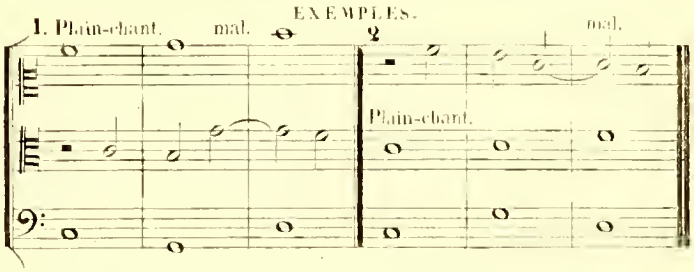
1°. Que toute dissonnance, provenant de prolongations entre les voix supérieures, doit descendre d'un degré, comme si elle avait lieu contre la basse.

EXEMPLE.



2°. Que la syncope étant à la voix intermédiaire ne peut faire une dissonnance de septième contre la partie supérieure, ni celle-ci une dissonnance de seconde contre l'intermédiaire; car une septième ne se sauve pas par le mouvement de la voix inférieure, ni une seconde par celui de la voix supérieure.

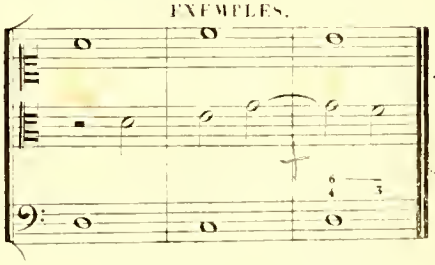
EXEMPLES.



Remarquez que l'exemple 2 ne serait pas meilleur si la partie supérieure était à la neuvième de l'intermédiaire, car la neuvième ne se compte que relativement à la basse; à l'égard des autres parties, elle produit l'effet de la seconde.

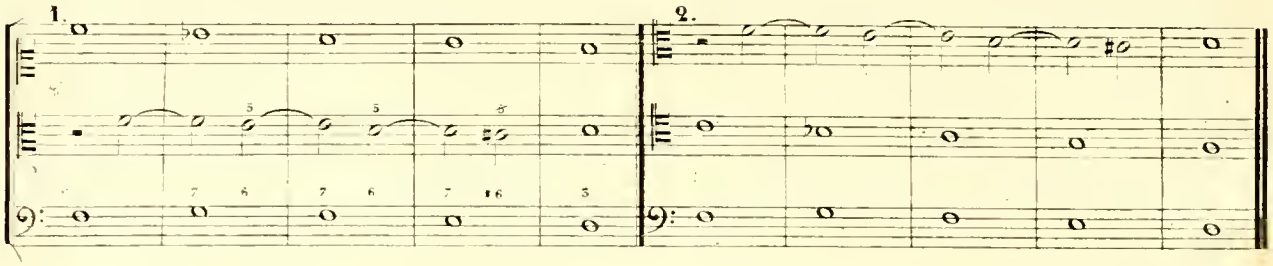
82. Quoique la sixte accompagnée de la quarte ne soit point admise dans le Contrepoint, à cause de la fadeur de l'harmonie, on peut l'employer lorsque la quarte provient de la syncope, parceque dans ce cas elle n'est que le retard de la tierce.

EXEMPLES.

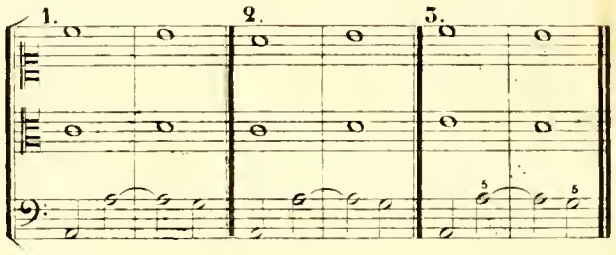


83. La syncope étant à la voix intermédiaire, s'il y a une suite de retardements de sixte par la septième, ces intervalles seront accompagnés de tierce par la voix supérieure, et le résultat sera une suite de quintes retardées

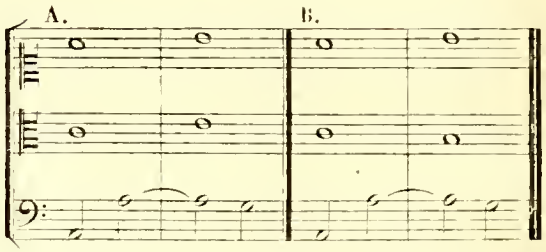
entre les voix supérieure et intermédiaire: cette succession est admise (Voy: Ex: 1.): mais l'effet sera meilleur si les retardements de sixtes sont à la voix supérieure, et les tierces à l'intermédiaire (Ex: 2.).



84. Quand la basse fait syncope de seconde, on peut l'accompagner par la quarte, parceque la fadeur de cet intervalle est cachée sous l'énergie de la dissonnance; mais il faut que la voix qui fait la quarte marche par mouvement ascendant, comme dans les exemples 1 et 2; car si elle allait par mouvement conjoint descendant, il en résulterait des quintes retardées. Voy. Ex. 3. (1)

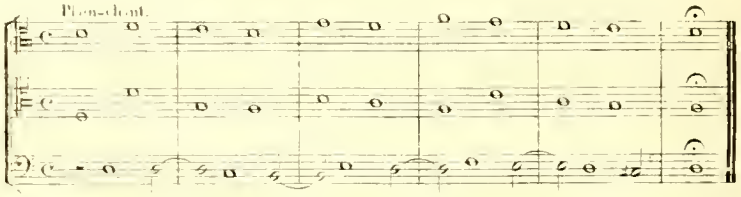


On accompagne aussi la seconde par la quinte (Ex. A), et c'est la meilleure manière, ou plutôt c'est la seule, lorsque la syncope de la basse retarde une note à laquelle appartient l'harmonie de tierce et sixte. Quelquefois on double la seconde, ce qui est la même chose que doubler la tierce lorsqu'il n'y a point de retardement. (Ex B).



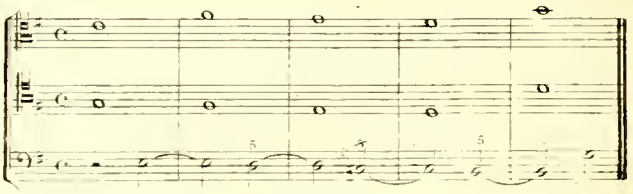
---

(1) Fux et Albrechtsberger admettent il est vrai, ce mouvement descendant: il me suffira, pour démontrer qu'ils sont dans l'erreur, de rapporter les exemples qu'ils en donnent. Voici celui de Fux.



Ce Contrepoint, où l'on trouve des suites de quintes retardées, des fausses relations, des quintes mineures, des intonations de titon, presque autant de fautes que de notes enfin, est tellement au dessous de la critique, qu'on ne peut comprendre qu'il soit sorti de la plume d'un homme habile, dont l'ouvrage estimable est le premier où les règles du Contrepoint ont été traitées avec ordre.

Quant à Albrechtsberger, c'est sans doute un Contrapuntiste d'un grand mérite; mais son traité de composition est basé sur l'harmonie moderne qui admet les dissonnances naturelles sans préparation, et sur le système instrumental qui diffère en quelques points essentiels du style ancien dont je traite en ce moment, comme on le verra par la suite. En admettant le mouvement descendant pour la quarte, il ne peut éviter ni la quinte mineure, ni les suites de quintes retardées, comme on peut le voir par ce fragment d'un de ses exemples (Anweisung zur Composition, p. 103.)

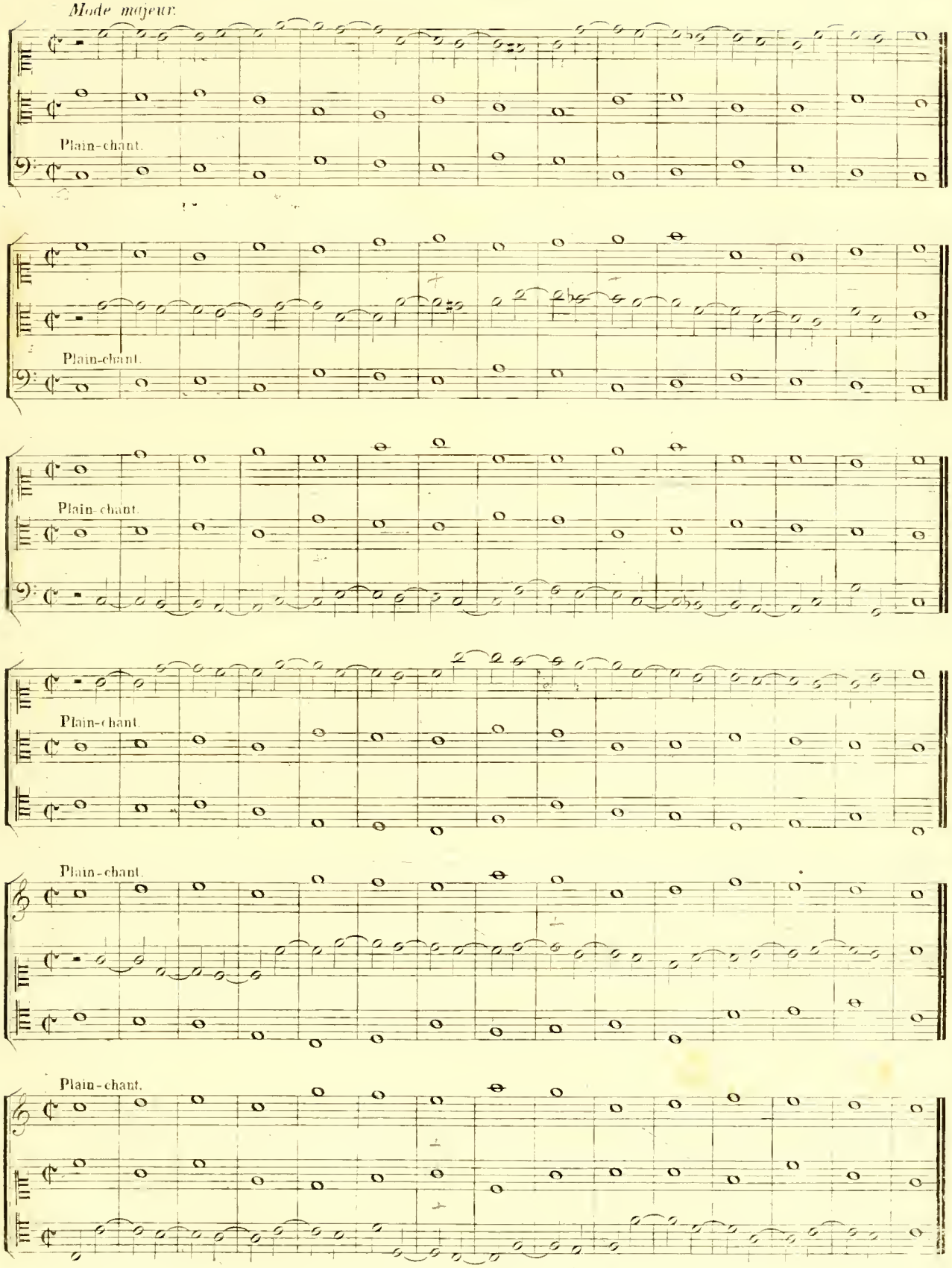


Il résulte de tout cela une harmonie qui déchire l'oreille.

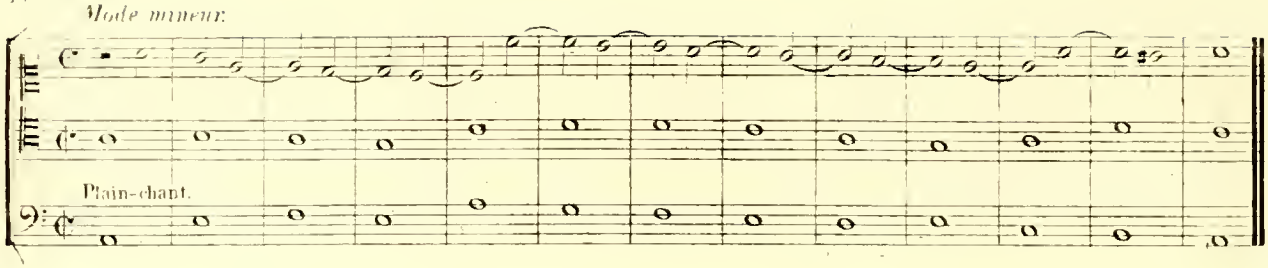
Toute science doit reposer sur des principes invariables: or, en appliquant aux deux exemples précédents la règle, qui veut qu'on vérifie un Contrepoint syncopé en le réduisant à un Contrepoint de note contre note, on peut voir ce qui restera.

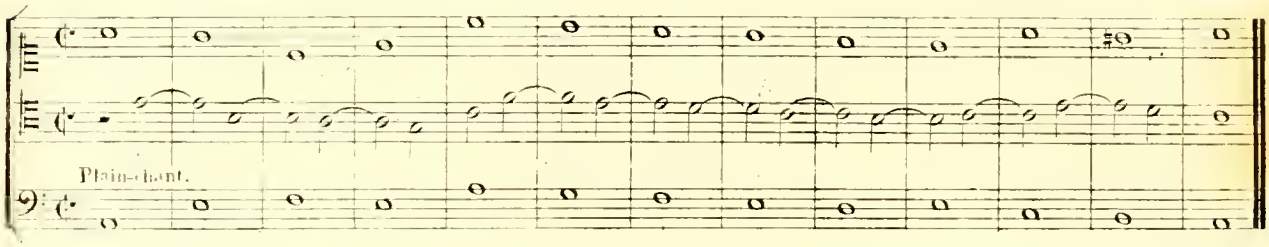
Au reste on trouve fort peu d'exemples de la seconde accompagnée de la quarte dans les œuvres de Pelestrina et des maîtres de son école; ils préfèrent quinte: c'est ce que le Pere Martini a fort bien remarqué (Saggio di Contrap. Tom. 1. p. 11.)

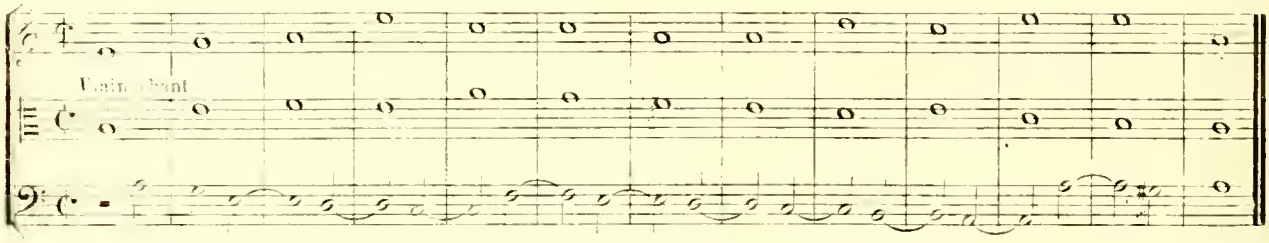
Mode majeur.

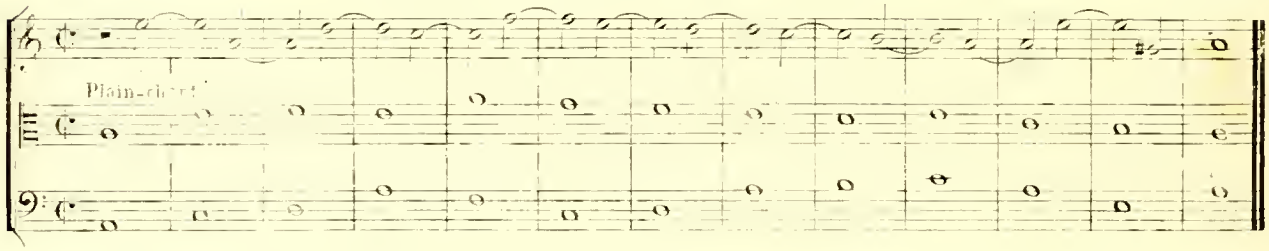

Plain-chant.
Plain-chant.
Plain-chant.
Plain-chant.
Plain-chant.
Plain-chant.

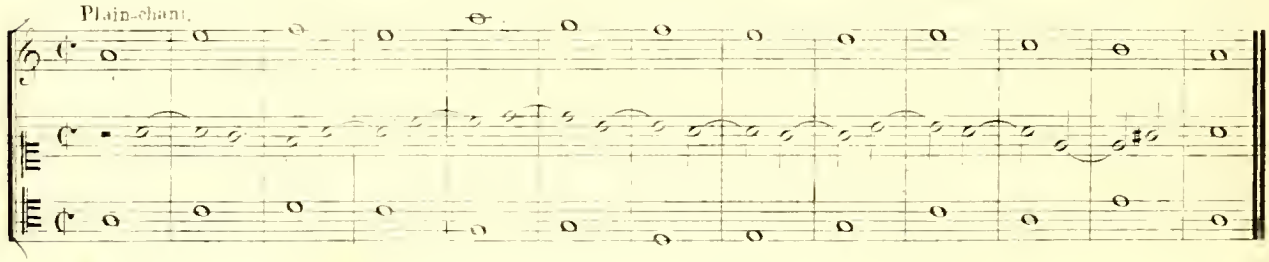
Mode mineur.

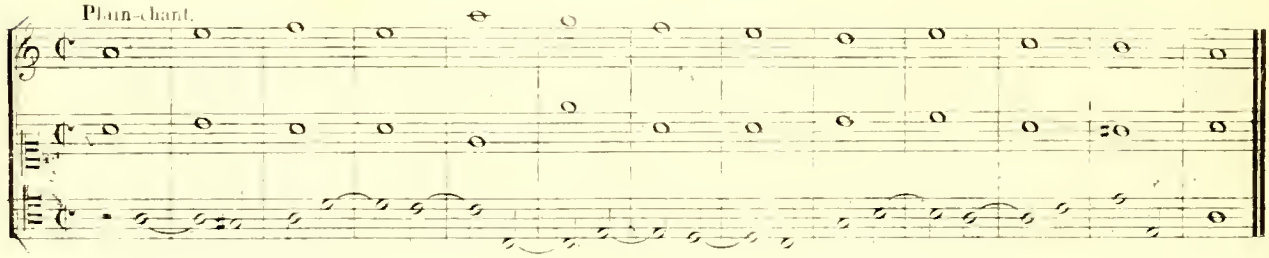

Plain-chant.

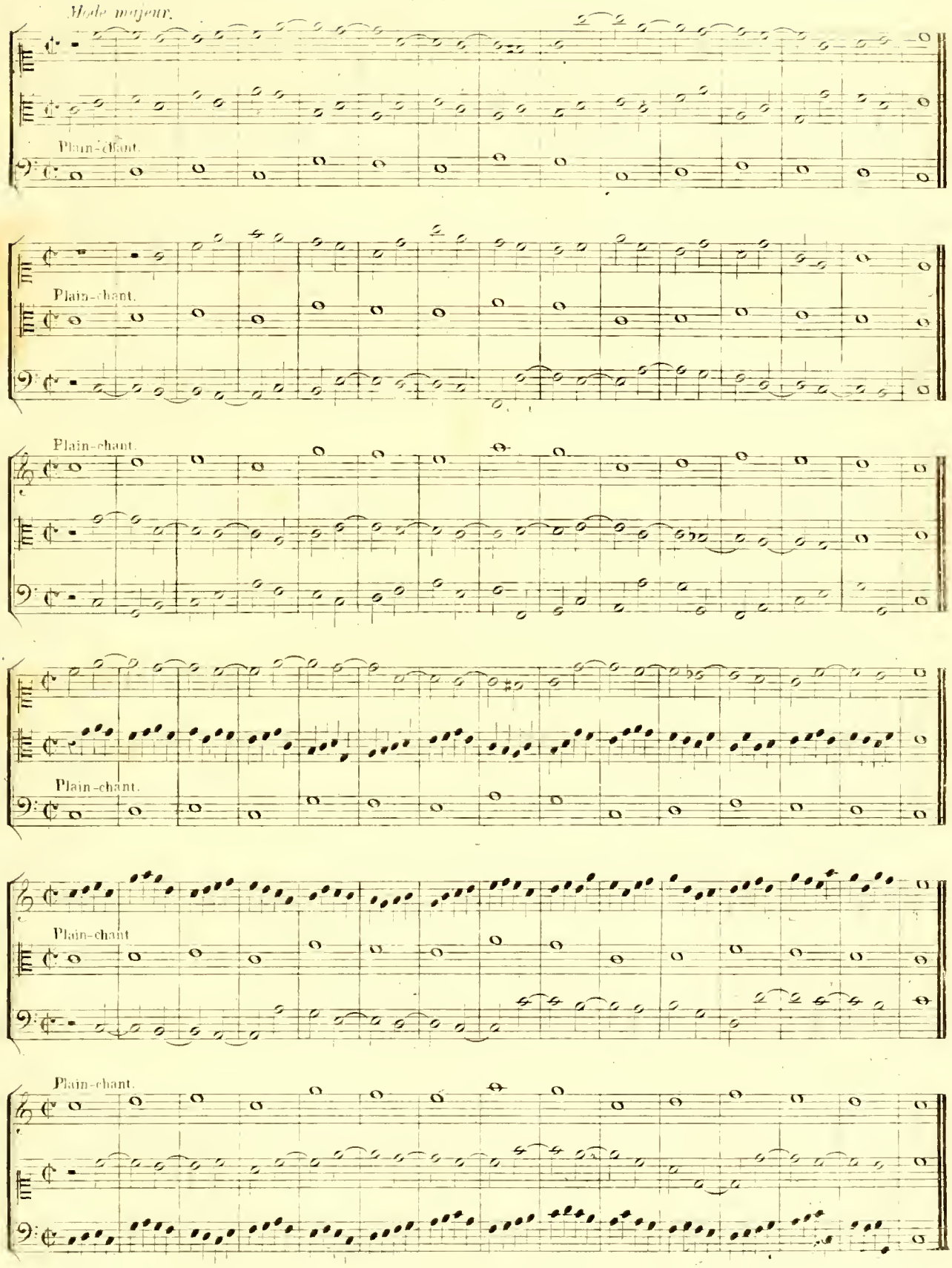

Plain-chant.


Plain-chant.


Plain-chant.


Plain-chant.


Plain-chant.



F. T. et Cie 1760.

Mode mineur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

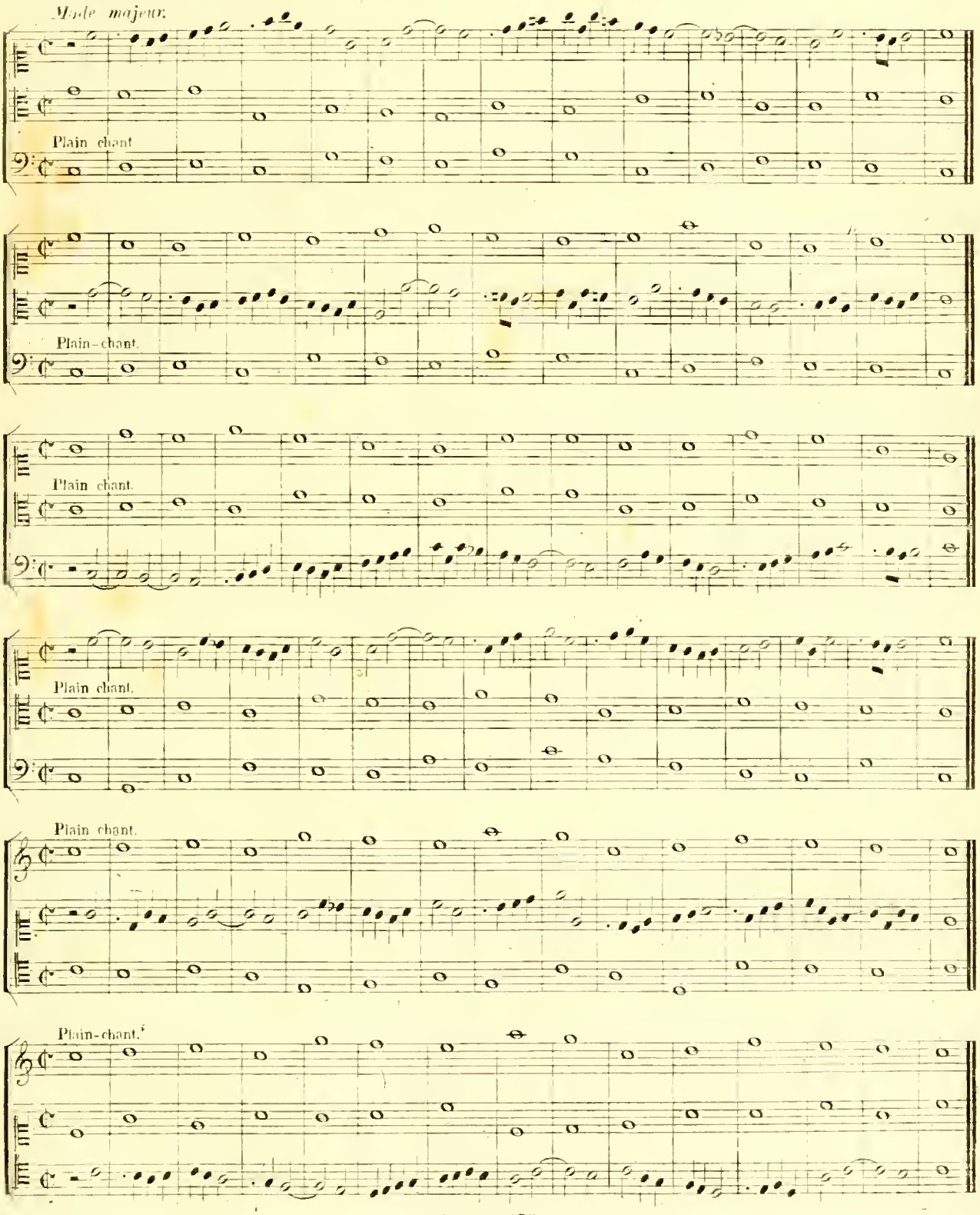
Plain-chant.

Plain-chant.

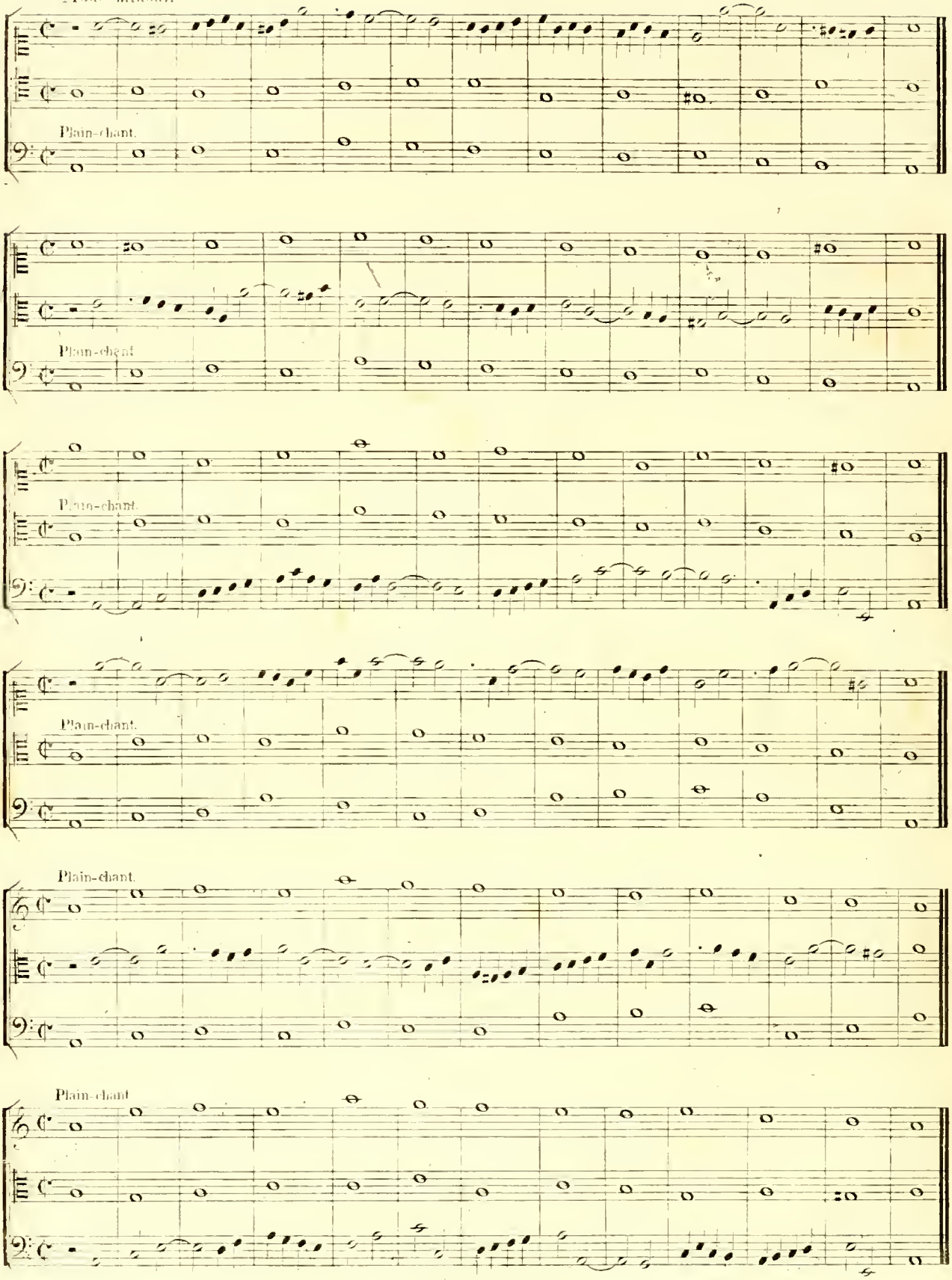
CHAPITRE X.

DU CONTREPOINT FLEURI A TROIS VOIX.

85. Aucune modification des règles énoncées précédemment n'a lieu dans l'espèce dont il s'agit: il suffit, pour l'écrire correctement, de se rappeler ce qui a été dit au chapitre 5.e sur le style qui lui est propre.



Mode mineur.



F. T. et Cie 1760.

EXEMPLES du contrepoint fleuri à deux voix contre le plain-chant.

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant

Plain-chant.

Mode mineur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

F. T. et Cie 1760

SECTION TROISIÈME.

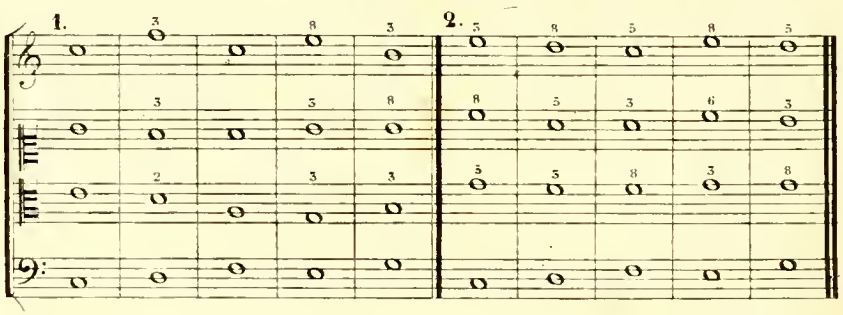
DU CONTREPOINT SIMPLE À QUATRE VOIX.

CHAPITRE XI.

DES CONTREPOINTS DE PREMIÈRE, SECONDE ET TROISIÈME ESPÈCES, À QUATRE VOIX.

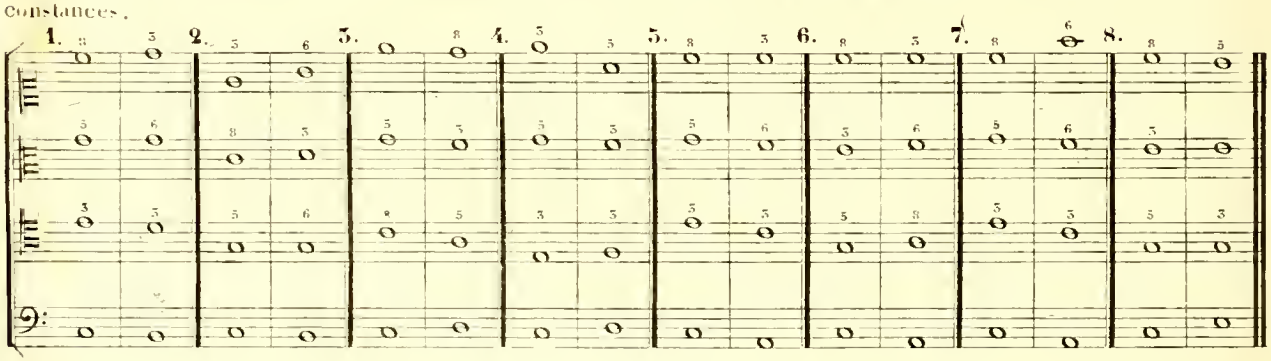
86. L'harmonie à quatre voix peut et doit toujours être complète, car elle ne se compose que de tierce, quinte et octave, ou tierce, sixte et octave, ou des retardements de ces intervalles. Il est vrai qu'on connaît des compositions qui renferment un plus grand nombre de voix, comme on le verra dans la section suivante; mais elles ne peuvent que redoubler à l'unisson ou à l'octave les intervalles que je viens de nommer, le Contrepoint rigoureux n'en admettant point d'autres.

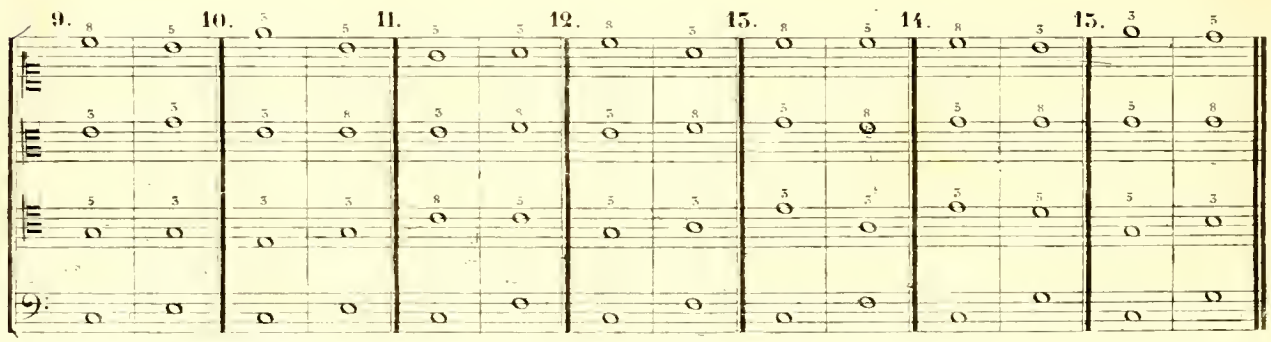
Il suit de là que si l'on peut, dans la composition du Contrepoint à trois voix, réduire l'harmonie à deux sons, en doublant l'un d'eux, ce serait une faute d'en user de même à quatre voix; car en doublant toujours un des sons dans l'une ou l'autre des parties, il reste encore assez de voix pour avoir tierce et quinte ou tierce et sixte en toutes circonstances. Ce serait donc écrire incorrectement que d'imiter l'exemple **1** suivant: on doit préférer l'exemple **2**.



87. Dans le redoublement des intervalles, on doit éviter l'unisson entre les voix supérieures, à moins que ce ne soit dans la première et la dernière mesure, parceque le défaut d'harmonie se fait sentir vivement à l'aigu; mais l'unisson entre la basse et le ténor est admis.

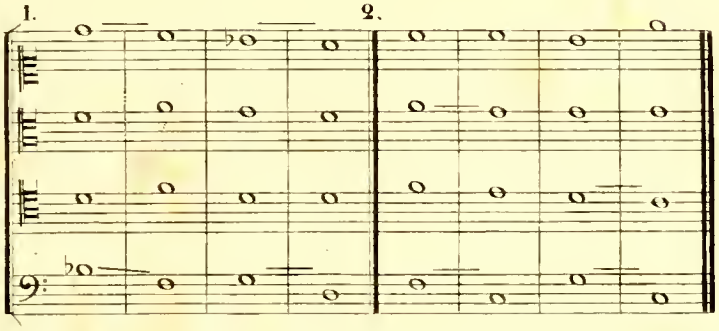
Il est difficile d'indiquer avec précision quelles notes on doit doubler préférablement à d'autres, car on comprend que ce choix doit varier comme les circonstances. En général, on peut dire que la quinte étant plus prononcée que les autres intervalles, a moins besoin d'être doublée; dans l'harmonie de tierce et sixte, on doit autant qu'on le peut, doubler le premier de ces intervalles, parcequ'il est plus harmonieux que l'autre, mais on sent que ce choix n'est pas toujours possible. Tous les redoublements suivants sont admissibles, suivant les circonstances.





F. T. et Cie 1750.

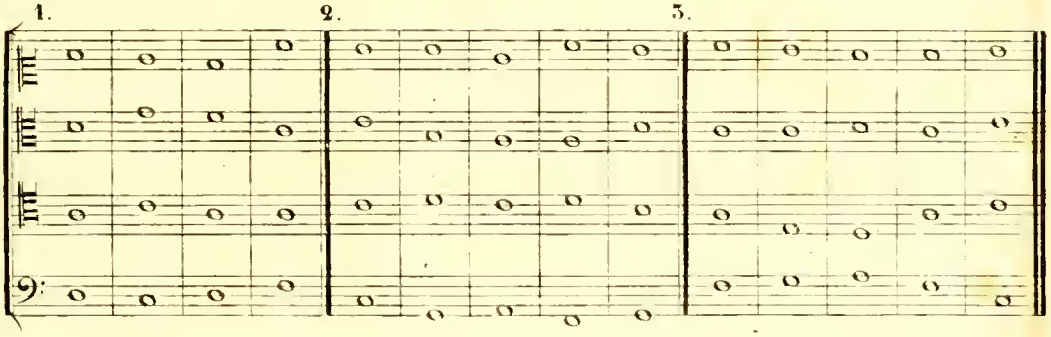
88. Le mauvais effet des successions de consonnances parfaites par mouvement semblable, s'affaiblissant à mesure que l'harmonie se remplit, la sévérité des règles diminue dans la même proportion. Dans le contrepoint à quatre voix, le passage d'une consonnance quelconque à une consonnance parfaite par mouvement semblable est permis; toutefois il faut éviter que cela aît lieu entre le dessus et la basse, dont le mouvement est plus sensible que celui des parties intermédiaires. On évitera donc d'écrire comme dans l'exemple 1, mais rien ne peut empêcher qu'on dispose l'harmonie comme dans le N.º 2.



89. Deux quintes par mouvement contraire entre les parties du milieu et la basse, ou entre les voix supérieures sont admises lorsqu'il en résulte une bonne succession harmonique: on a vu précédemment (14) un exemple tiré des œuvres de Palestrina. Il ne faut pas cependant abuser de ce moyen.

90. Le croisement des parties peut se faire à quatre voix, comme à deux et à trois; il se fait entre les deux voix supérieures, entre le contr'Alto et le Ténor, et entre celui-ci et la Basse; mais il ne peut avoir lieu entre le Ténor et le Soprano, ou entre la Basse et le contr'Alto, car il s'en suivrait que la voix inférieure en croiserait deux supérieures à la fois.

EXEMPLES des croisemens des voix admissibles dans le contrepoint à quatre voix.

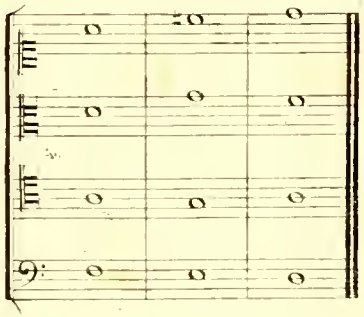


Le croisement ne doit pas se prolonger au de-là de trois mesures, afin de ne pas affaiblir l'idée du diapason des voix.

91. L'échange des intervalles entre les voix étant un moyen de variété, on doit éviter de faire plus de deux tierces entre quelque partie que ce soit et la basse, surtout entre celle-ci et le ténor; et, dans aucun cas, l'on ne doit faire deux sixtes.

92. Plusieurs quartes de suite entre la voix supérieure et les intermédiaires sont admises, parceque l'effet en est couvert par celui de l'harmonie générale.

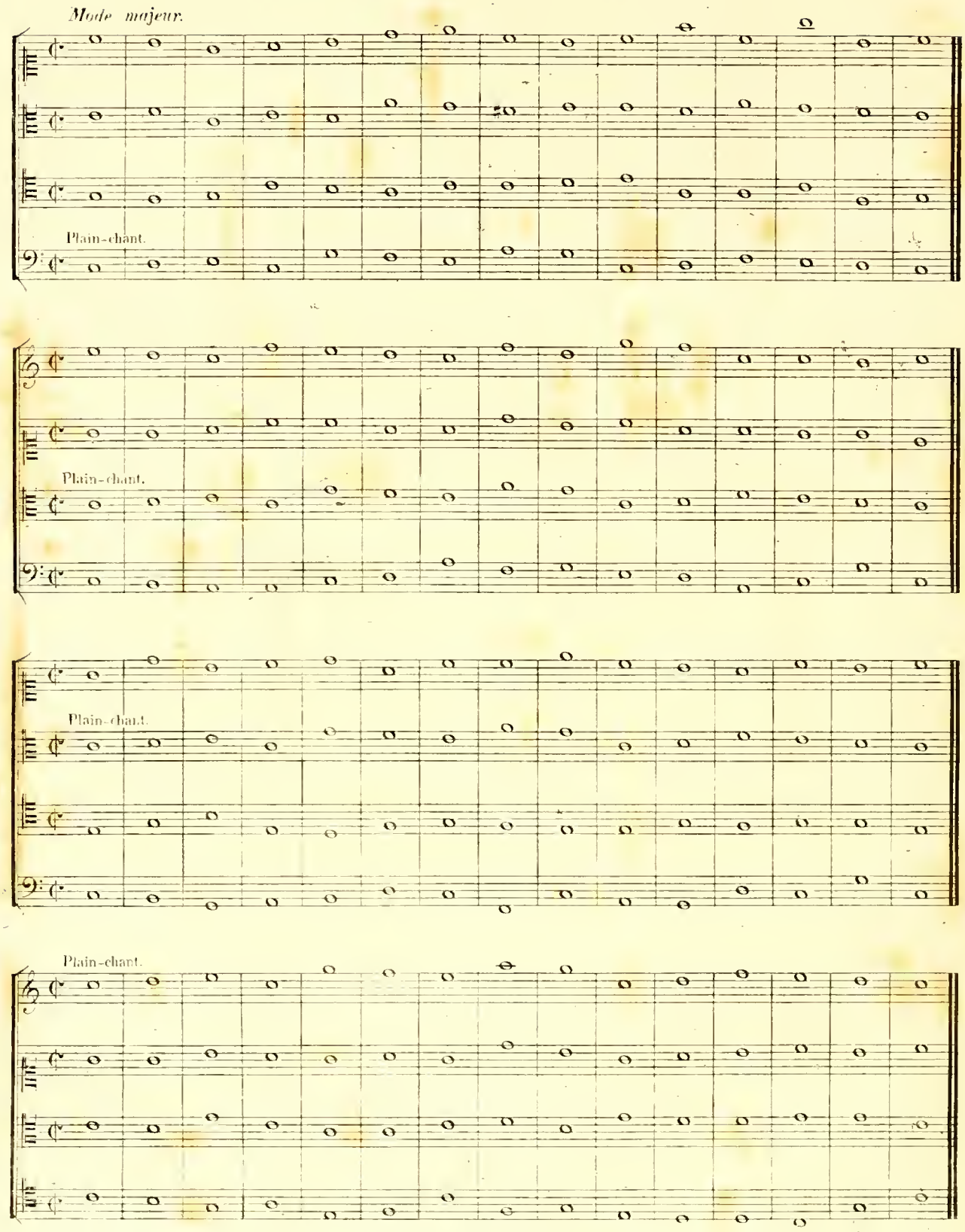
EXEMPLE.



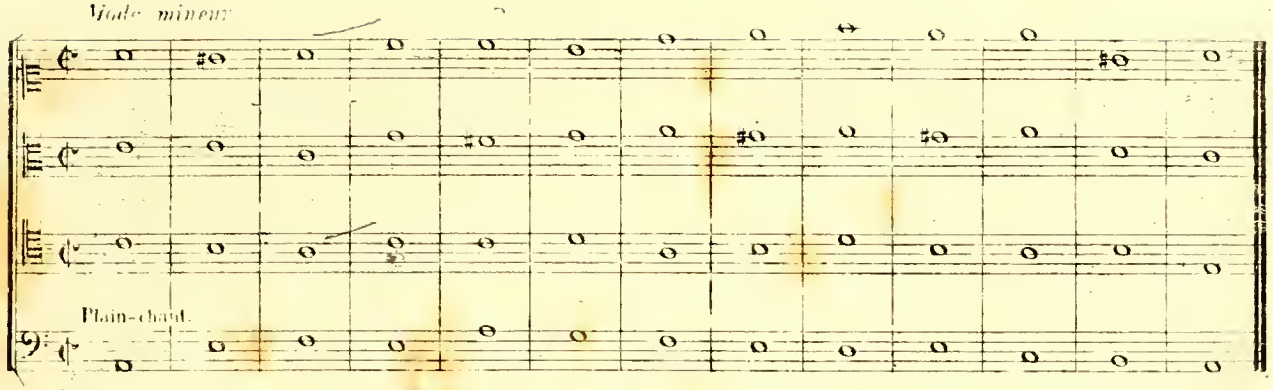
93. N'ayant rien à ajouter à ce qui a été dit sur les Contrepoints de seconde et de troisième espèce, j'en donnerai des exemples après ceux de la première.

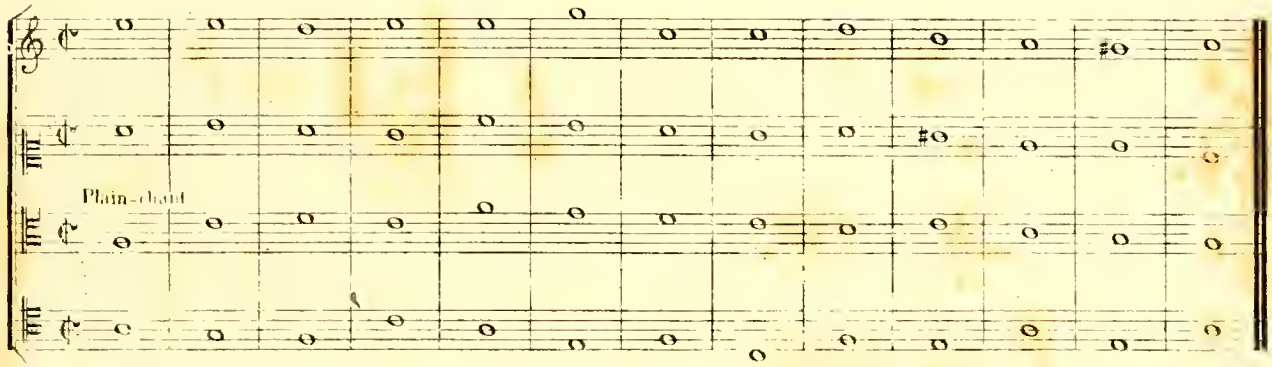
EXEMPLES du contrepoint de première espèce, à quatre voix.

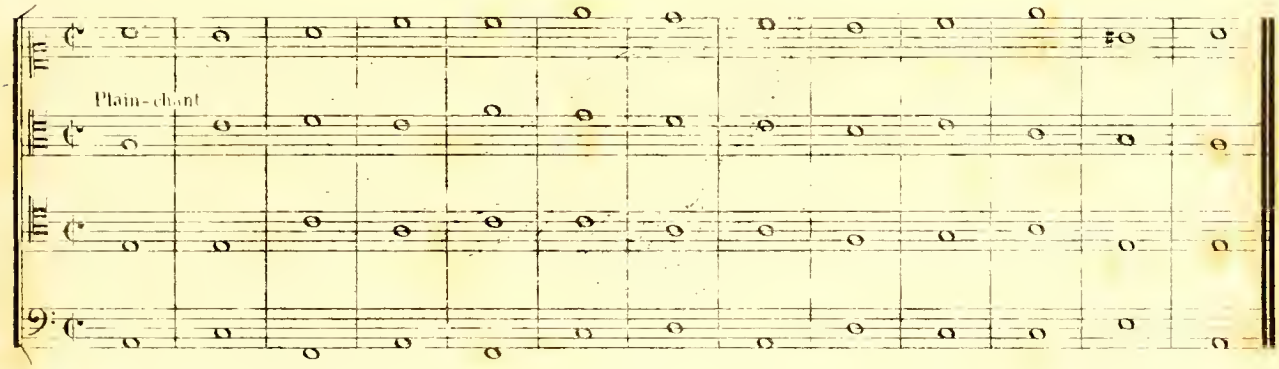
Mode majeur.

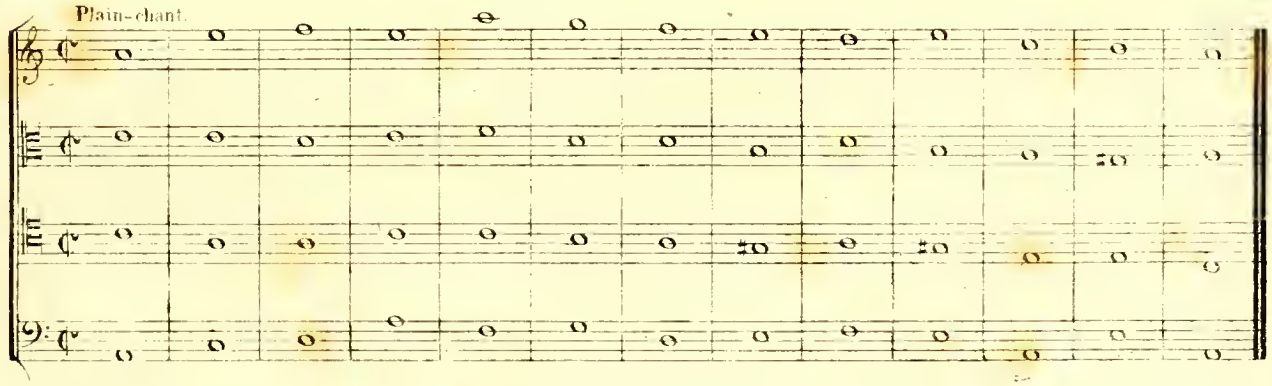


Mode mineur



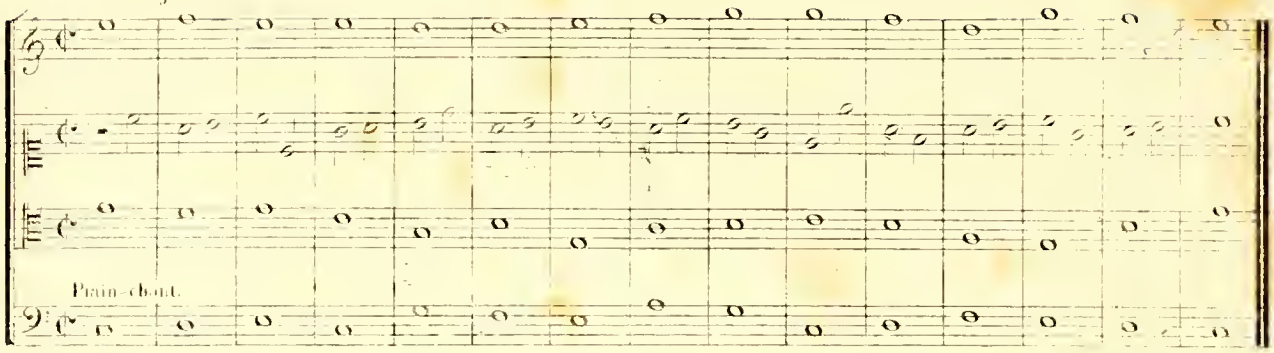


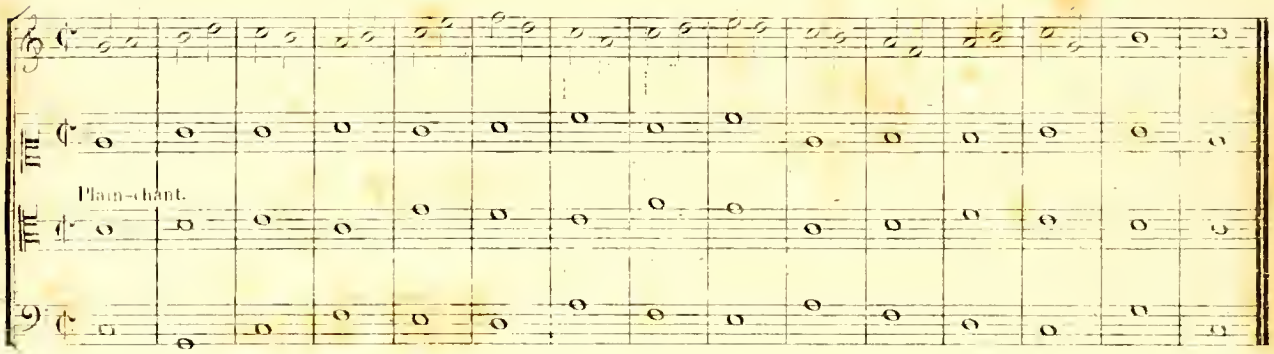


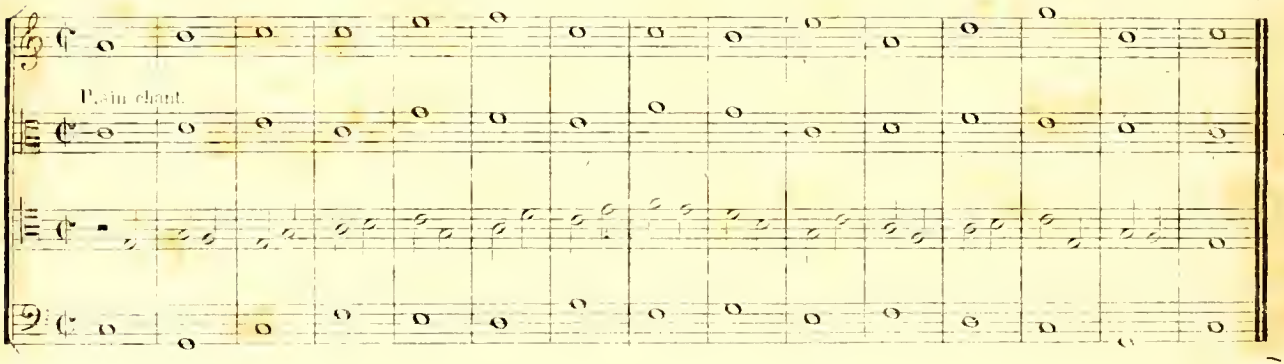


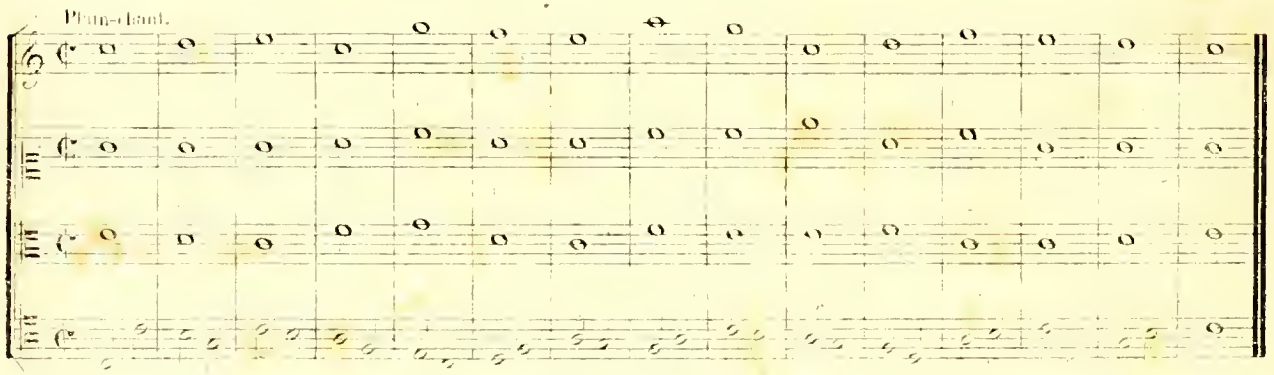
EXEMPLES du contrepoint de seconde espèce, à quatre voix.

Mode majeur

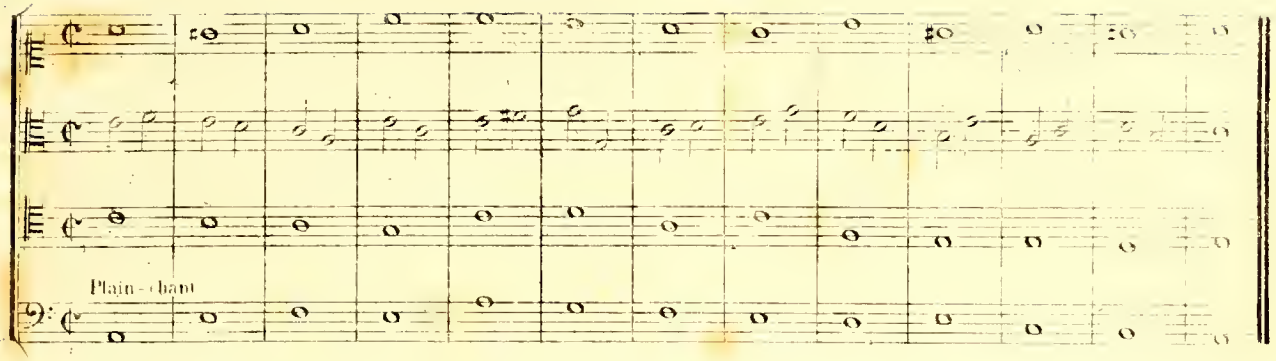


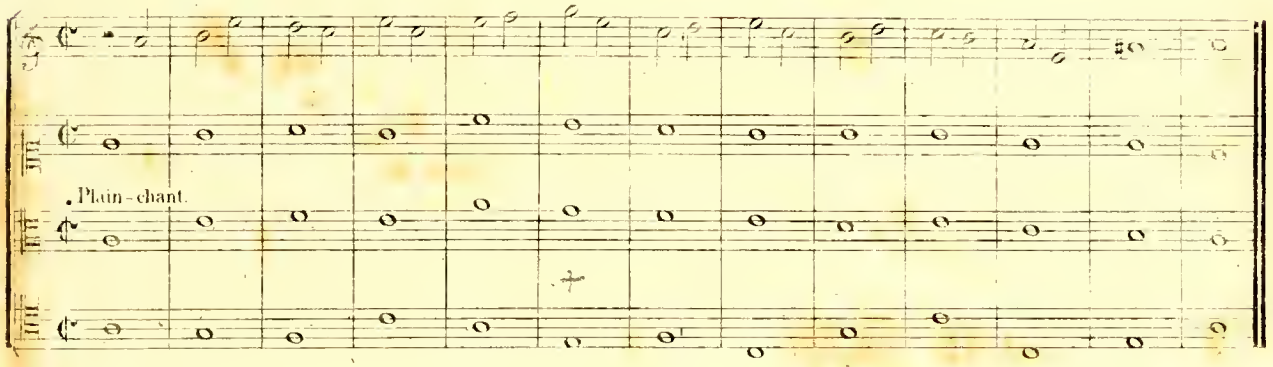


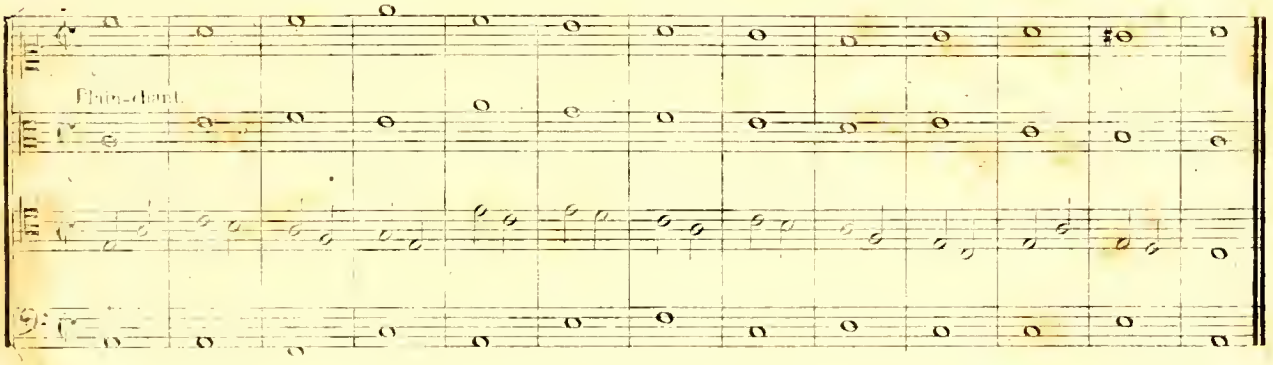


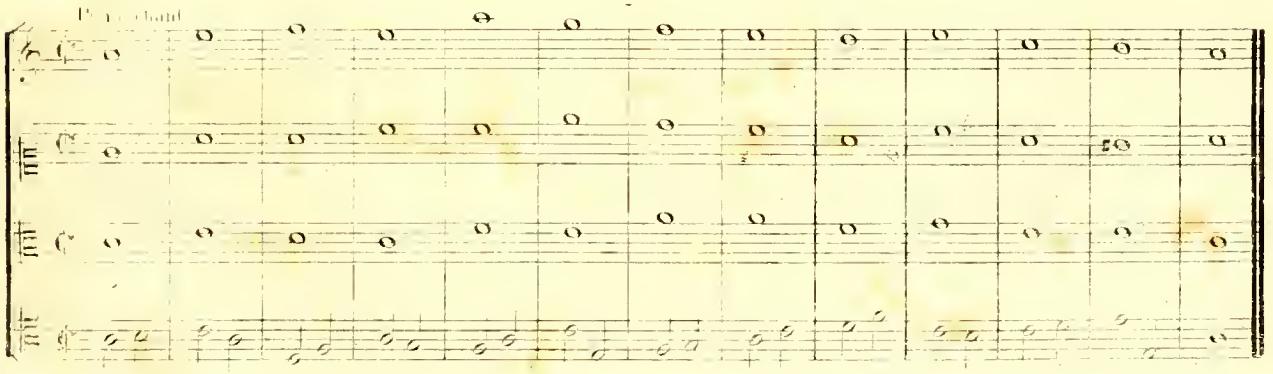


Mode mineur.

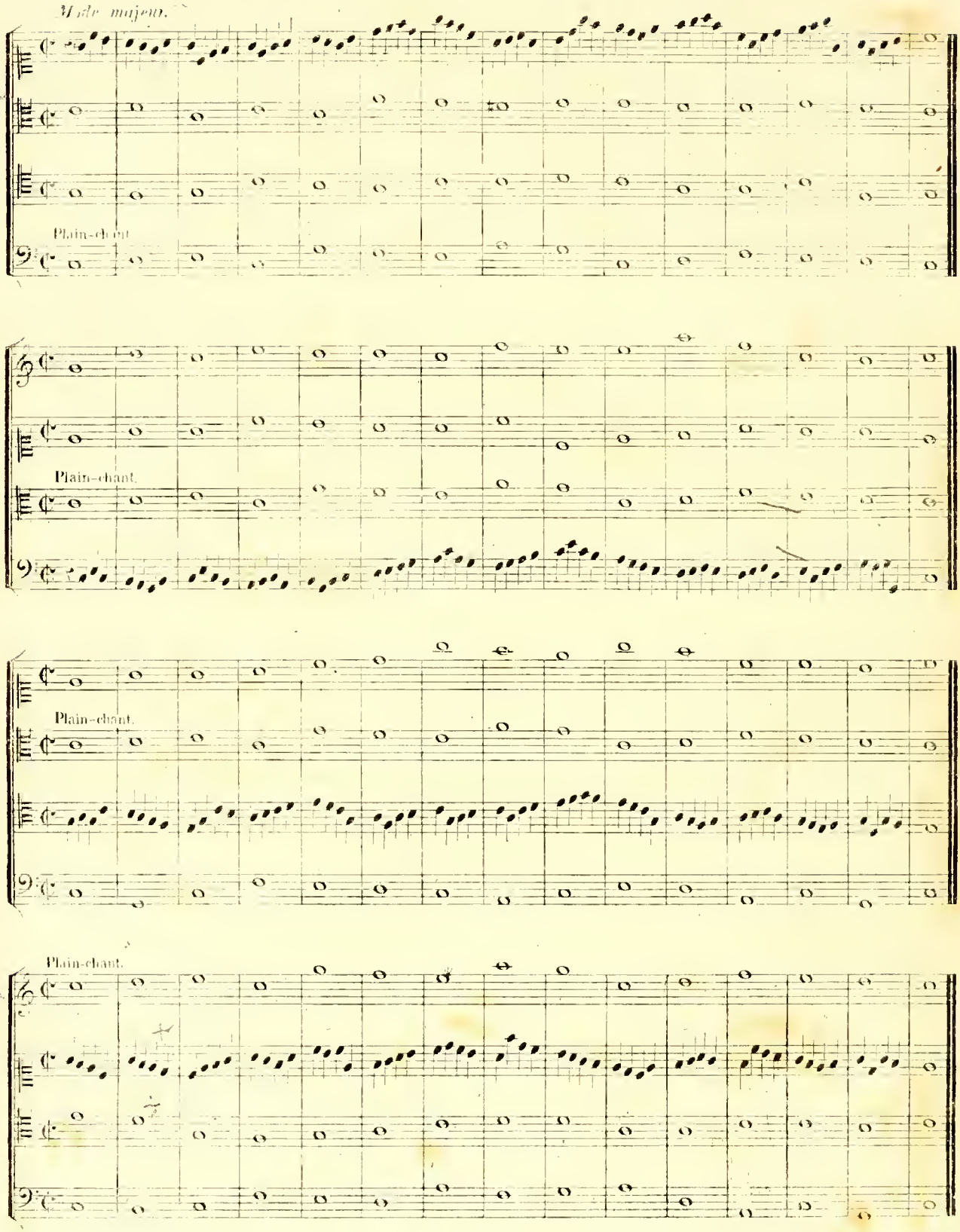








EXEMPLES du contrepoint de troisième espèce, à quatre voix.



F. T. et C.ie 1760.

Ut le raisonne.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

T. C. et Cie 1760.

EXEMPLES du mélange des trois premières espèces.

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

F. F. et C.ie 1760

Mode majeur.

Plain-chant

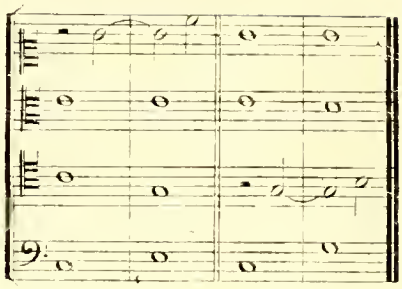
Plain-chant

Plain-chant

Plain-chant

CHAPITRE XII.

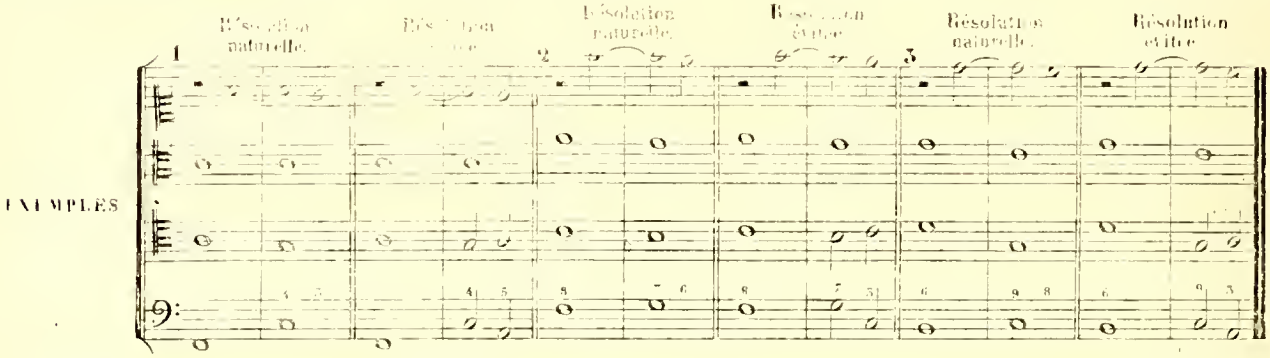
DU CONTREPOINT DE QUATRIÈME ESPÈCE, À QUATRE VOIX.



94. On se rappelle 1° que le Contrepoint syncopé n'est que celui de note contre note retardé dans l'un de ses intervalles; 2° que le Contrepoint de note contre note doit toujours contenir l'harmonie complète. Il suit de là que le Contrepoint syncopé, qui le représente, doit donner aussi l'harmonie pleine, soit que la syncope produise des dissonances, soit qu'elle ne donne que des consonnances; dans ce dernier cas, si l'harmonie ne peut être complétée au temps fort, elle doit l'être au temps faible.

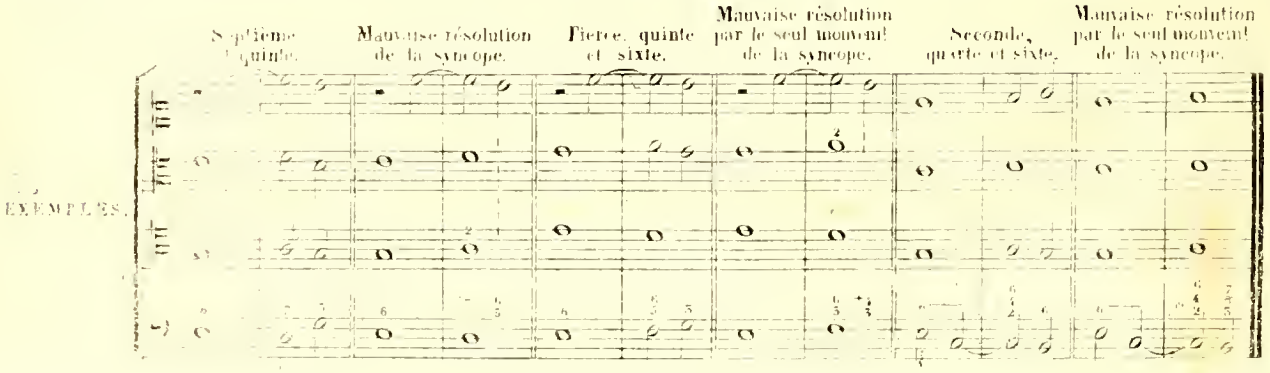
95. On sait que si le retardement produit une dissonance, celle-ci se résout par le seul mouvement de la voix qui syncope, et que l'harmonie consonnante qui lui succède est telle que s'il n'y eut pas eu de syncope.

Dans la réunion du Contrepoint syncopé aux autres espèces, il peut arriver que le mouvement des voix conduise à une autre harmonie que celle à qui semble appartenir le retardement, bien que la résolution de la dissonance se fasse régulièrement par la voix qui syncope.



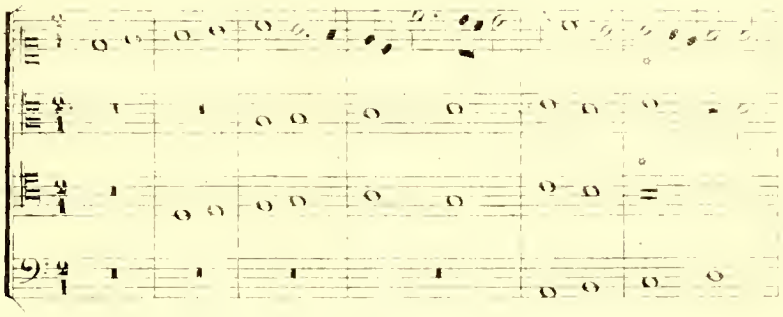
96. Mais on ne doit point oublier que le Contrepoint simple n'est fondé que sur l'harmonie consonnante et que les dissonances ne s'y introduisent que comme des notes de passage, ou des retards de consonnances. La réunion des espèces permet de résoudre ces dissonances sur une autre harmonie que celle attendue, comme on le voit par les exemples précédents; mais les mêmes exemples prouvent aussi que si l'on n'eût point usé de cette faculté, ces dissonances auraient eu une résolution naturelle par le seul mouvement de la voix qui syncope. Toute harmonie retardée qu'on ne disposera pas d'après ces principes ne pourra être employée dans le style ancien.

C'est donc à tort que plusieurs auteurs ont introduit dans le Contrepoint la *septième* accompagnée de *tierce* et *quinte*; la *quinte* et *sixte* avec *tierce*, et la *seconde* avec *quarte* et *sixte*; car si l'on ne suppose un mouvement simultané dans les voix, la dissonance de ces diverses harmonies ne pourra se résoudre que sur une dissonance nouvelle. Dans les exemples précédents, le mouvement de plusieurs voix n'est que facultatif; dans les suivants il est nécessaire, ce qui les rend inadmissibles dans le Contrepoint simple.



F. T. et C.ie 1780

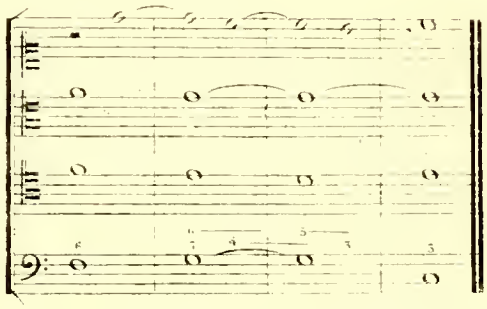
Toutes ces circonstances avaient été vraisemblablement remarquées par les compositeurs qui précédèrent l'invention de la tonalité moderne et l'emploi des dissonnances naturelles, car on ne trouve point d'exemples de ces harmonies dans leurs ouvrages (1). Le suivant, tiré de l'hymne des Martyrs, de Palestrina, est le seul où j'ai trouvé l'harmonie de tierce, quinte et sixte; mais sa résolution a le défaut que je viens de signaler, et l'on ne peut considérer cet exemple que comme une erreur de ce grand maître. Le voici:



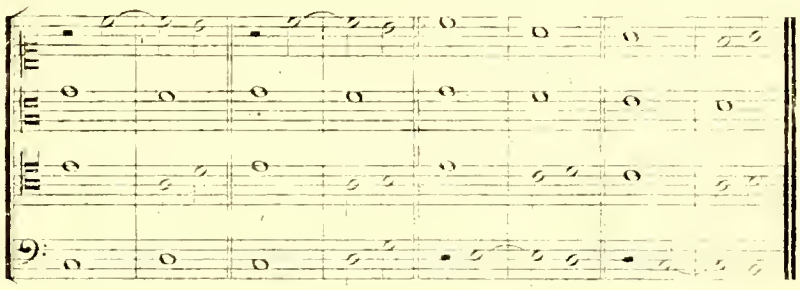
Quant à Monteverde et ses successeurs, ils s'en sont servi sans scrupule; on en trouve de nombreux exemples dans Benevoli. Ces retardements sont bien placés dans la fugue qui appartient au style moderne.

97. Palestrina et les maîtres de l'école romaine du seizième siècle ont fait usage de l'harmonie de quinte et sixte sur le cinquième degré; dans ce cas, ce n'est qu'un retard de quarte et sixte amenant une cadence finale.

EXEMPLE.



98. Cherubini, après avoir dit, dans son *cours de contrepoint et de fugue* (p. 53), que la syncope ne change pas la nature primitive des accords, et que ceux-ci doivent être complets à la résolution de la dissonance comme si cette dissonance artificielle n'avait pas existé, présente ensuite (p. 54) des exceptions qu'il appelle *extension de la règle*, et qu'il aurait dû appeler plutôt *restriction*. Suivant lui, il y a des cas où la résolution peut être faite sur un autre accord que l'accord primitif retardé par la syncope, lorsque la résolution de la dissonance ne peut se faire sur une consonnance; il en donne ces exemples entre plusieurs autres:



Si Cherubini entendait par là que ces accords font partie de notre musique actuelle, c'est-à-dire, de la musique dont les accords dissonnants naturels de septième de la dominante et de ses dérivés sont inséparables, cela ne peut être mis en doute; mais il s'agit du *Contrepoint simple*, qui consiste en un genre de musique basé seulement sur les consonnances et sur les retards de celles-ci; ce Contrepoint est présenté aux élèves comme un exercice de l'art d'écrire avec ces intervalles; si l'on admettait dans cet exercice les accords dissonants naturels et leurs modifications, toutes les règles exposées précédemment concernant l'emploi des intervalles n'auraient plus de sens, et le Contrepoint serait une forme absurde de la musique, sans utilité et sans but. Or, il en a été: c'est de précéder l'exercice des facultés du musicien dans un autre genre de musique basé sur l'usage des dissonances naturelles, dont il sera parlé dans la suite de ce livre, et de faire connaître les formes de l'art, abstraction faite de ces dissonances.

(1) Ces considérations jettent une vive lumière sur l'origine et l'existence des accords de septième du second degré de quinte et sixte, etc. Dans le système de l'harmonie elles démontrent que, ne pouvant appartenir à l'harmonie consonnante [illegible] dissonante naturelle au moyen de certaines modifications que j'ai exposées dans mon *Traité de l'harmonie*.

Nous résumant nous dirons que le Contrepoint simple, ayant pour objet la musique bornée à l'emploi des consonnances et des dissonnances artificielles produites par leurs retards, avec une combinaison de syncope, on ne peut introduire dans les accords formés par des intervalles de cette espèce, des intervalles qui leur sont étrangers; conséquemment, que les accords de septième avec quinte, de quinte et sixte, et de seconde avec quarte et sixte, en doivent être bannis.

99. Le Contrepoint fleuri à quatre voix ne donnant lieu à aucune observation nouvelle, j'en donnerai des exemples immédiatement après ceux du Contrepoint syncopé. Ceux où le Contrepoint fleuri sera placé à plusieurs voix à la fois compléteront l'instruction sur ce sujet.

EXEMPLES de la quatrième espèce, ou syncope à quatre voix.

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Mode mineur.

(1)

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

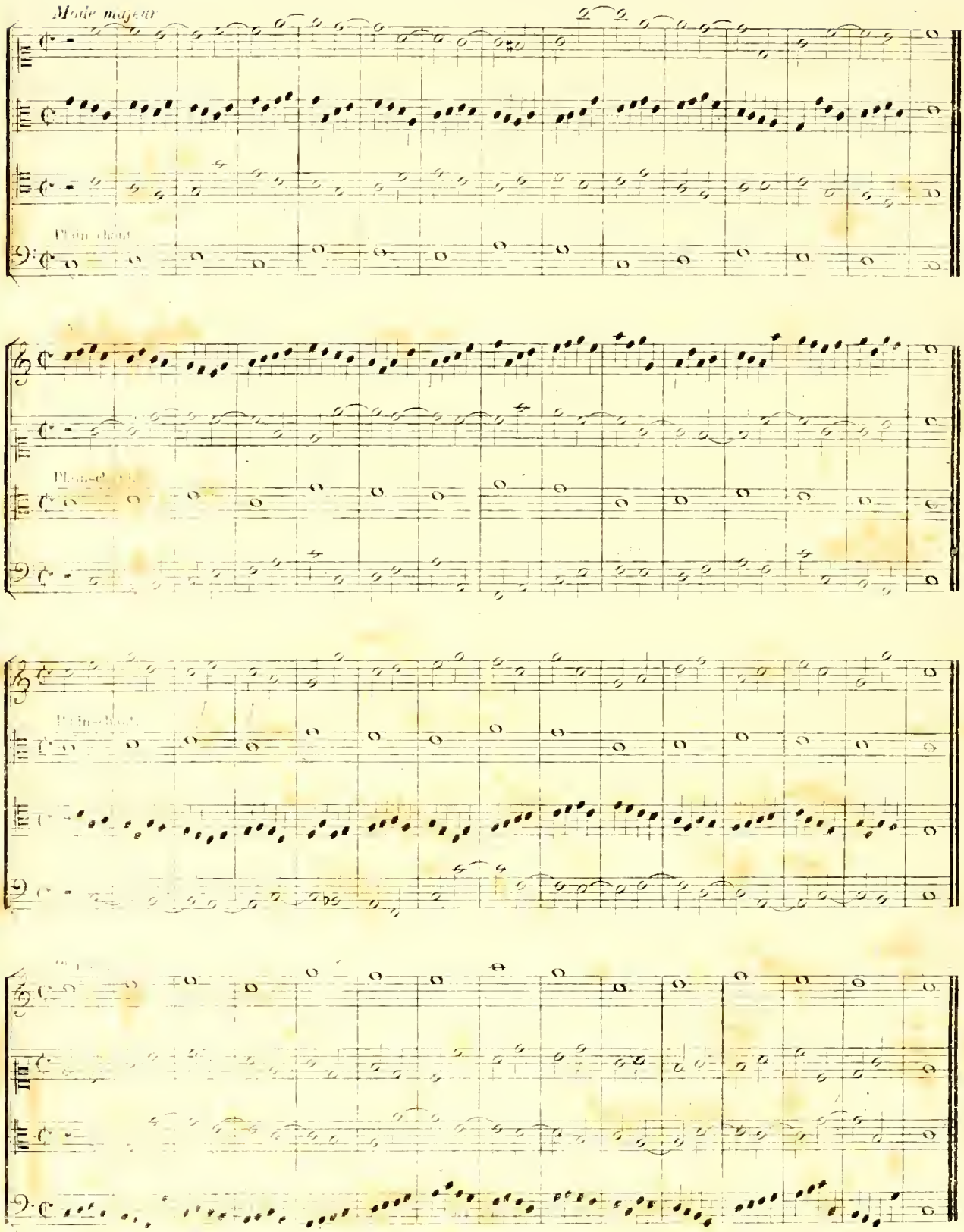
(2)

Plain-chant.

(1) Il semble que rien ne soit plus facile que de continuer à cet endroit la marche syncopée en prolongeant UT, au lieu de l'interrompre; mais si l'on examine ce qui résulterait de cette prolongation, on verra qu'il y aurait impossibilité de faire mouvoir les parties intermédiaires sans avoir de mauvaises successions d'intervalles, de fausses relations, et des intonations difficiles pour les voix. On ne doit jamais hésiter à rompre la syncope lorsque ce moyen fait produire un meilleur sentiment de la tonalité, et des mouvemens d'une intonation plus facile.

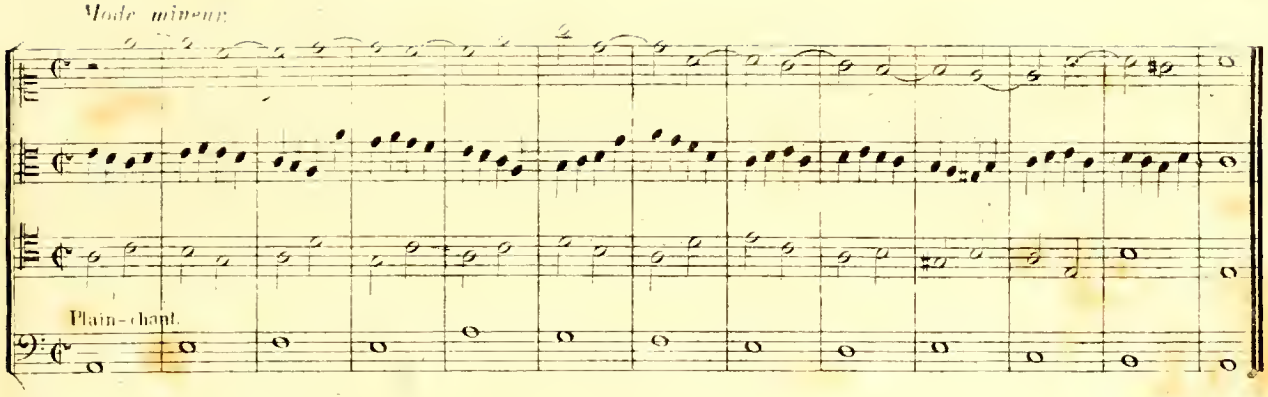
(2) Ce cas est identiquement semblable au précédent.

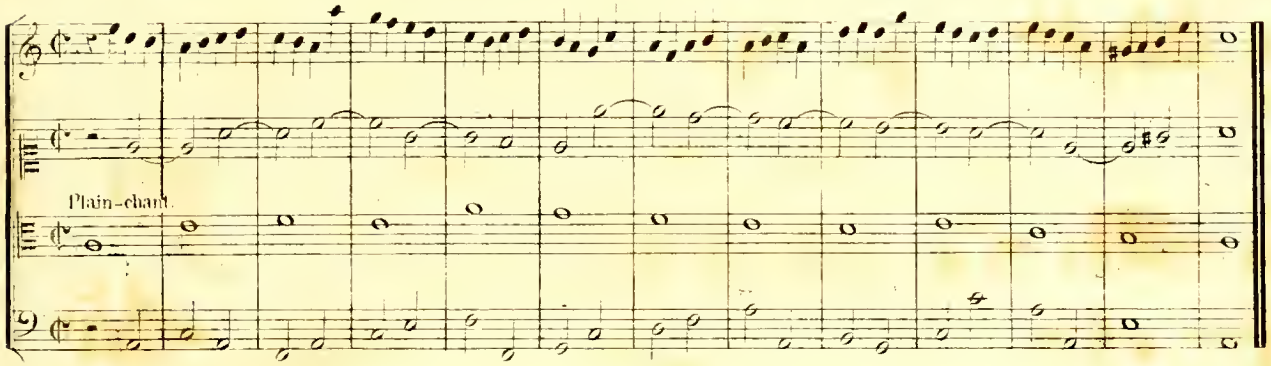
EXEMPLES de la reunion de la syncope aux autres espèces.

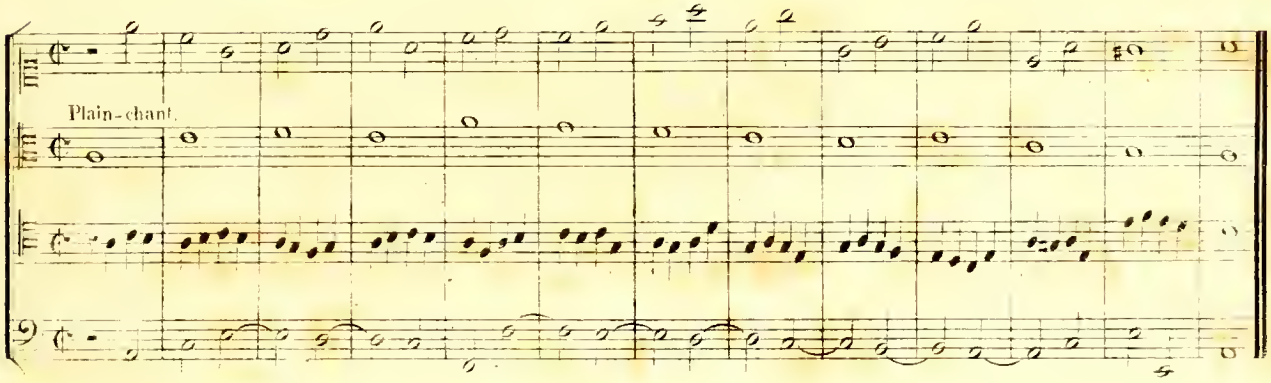


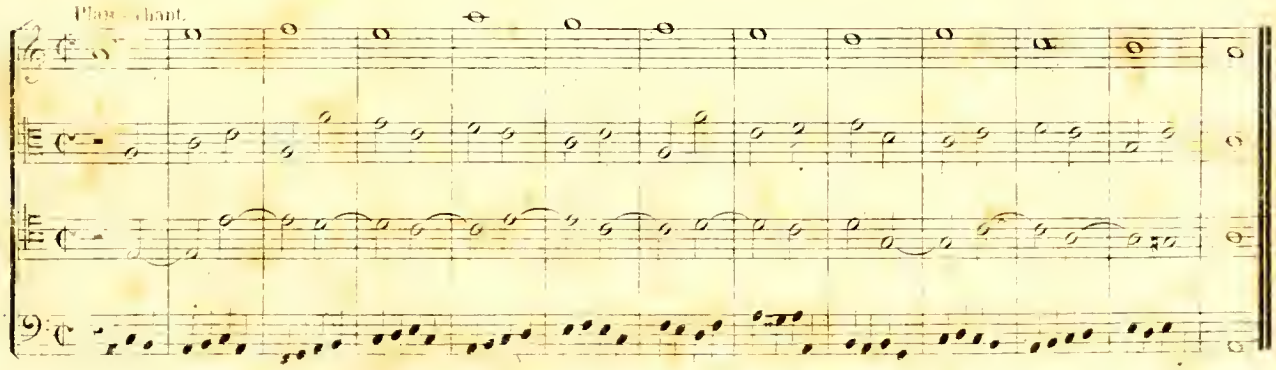
E.T.+C. 1760.

Mode mineur.



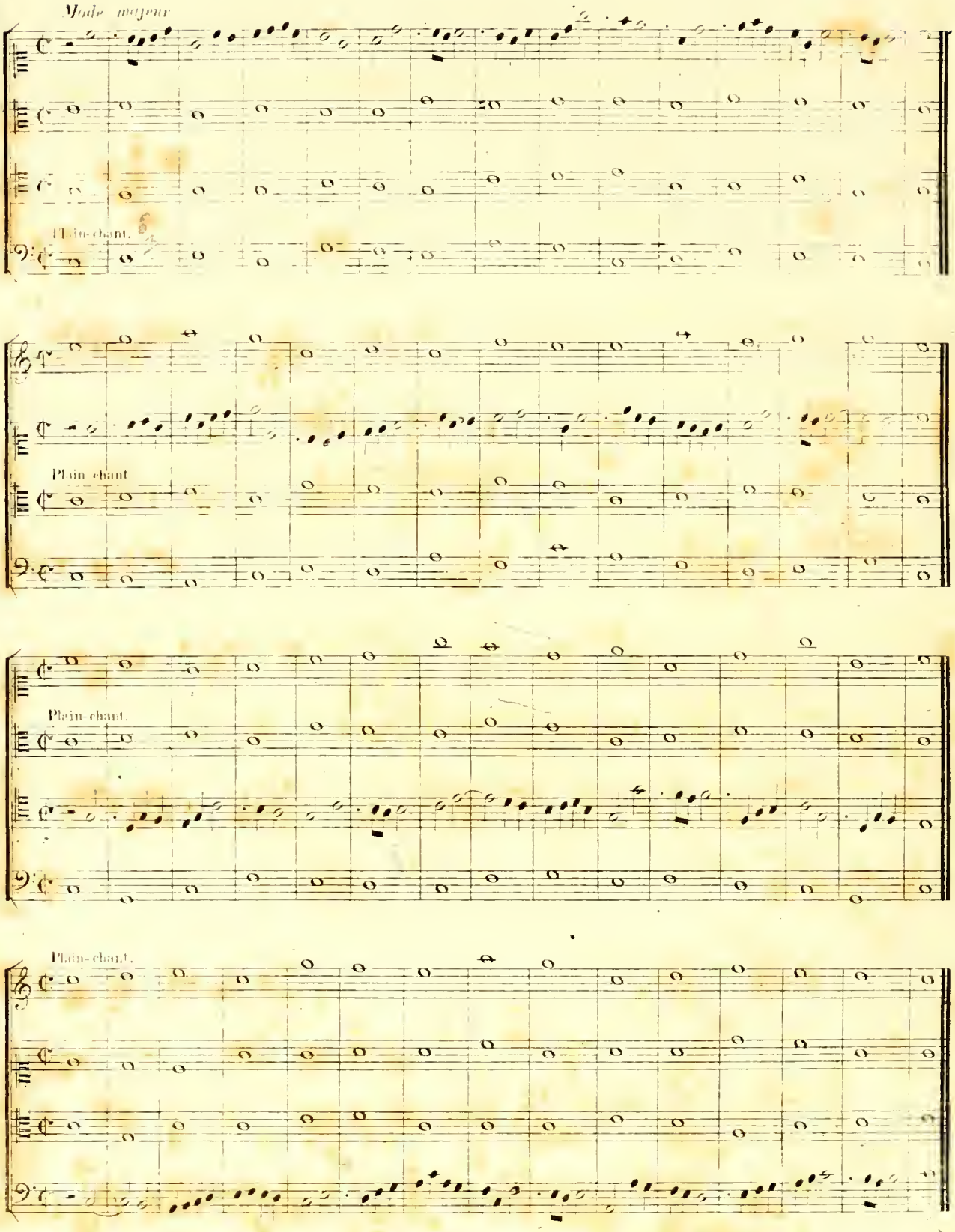




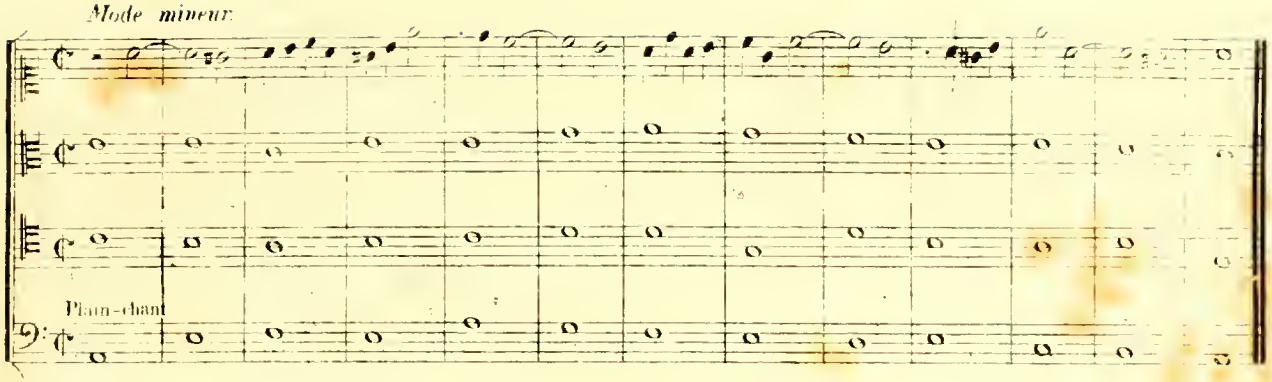


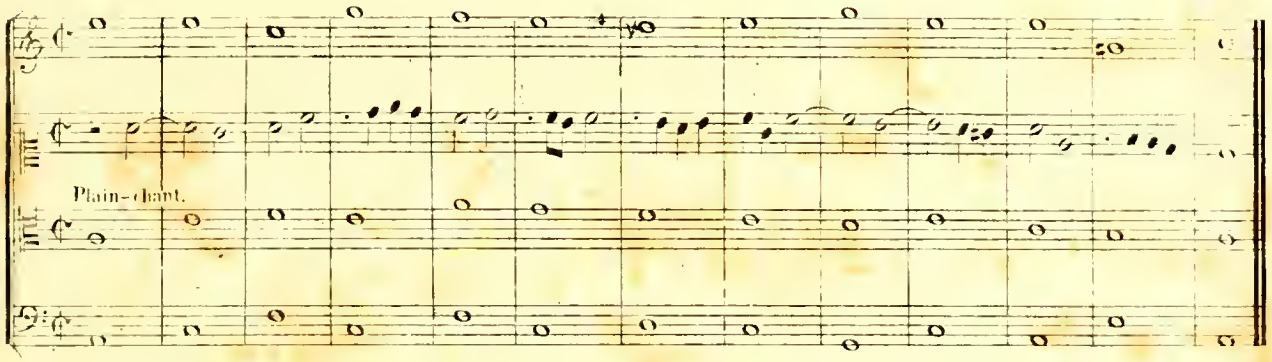
EXEMPLES du contrepoint de cinquième espèce, à quatre voix.

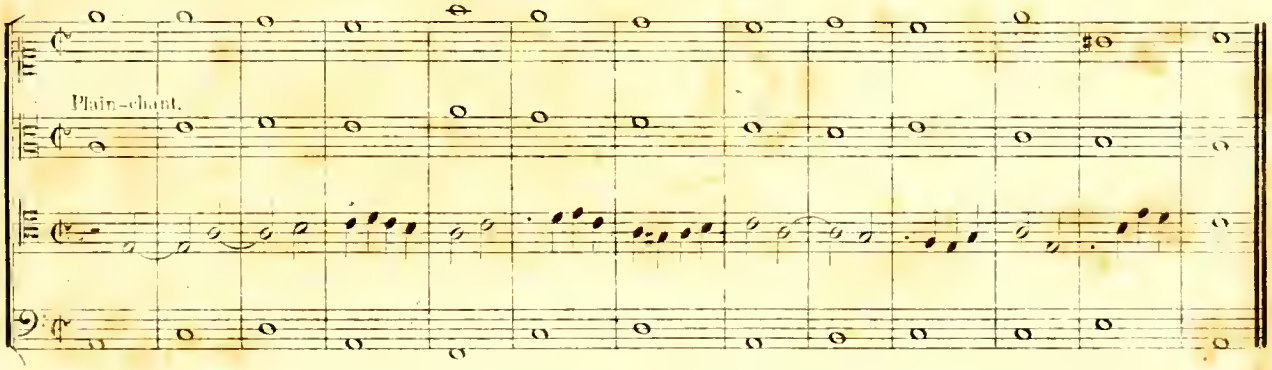
Mode majeur

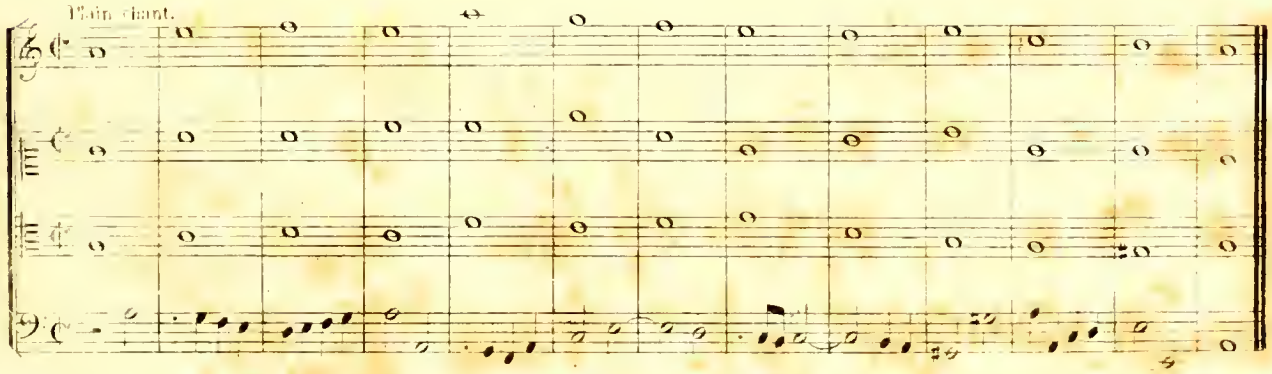


Mode mineur.

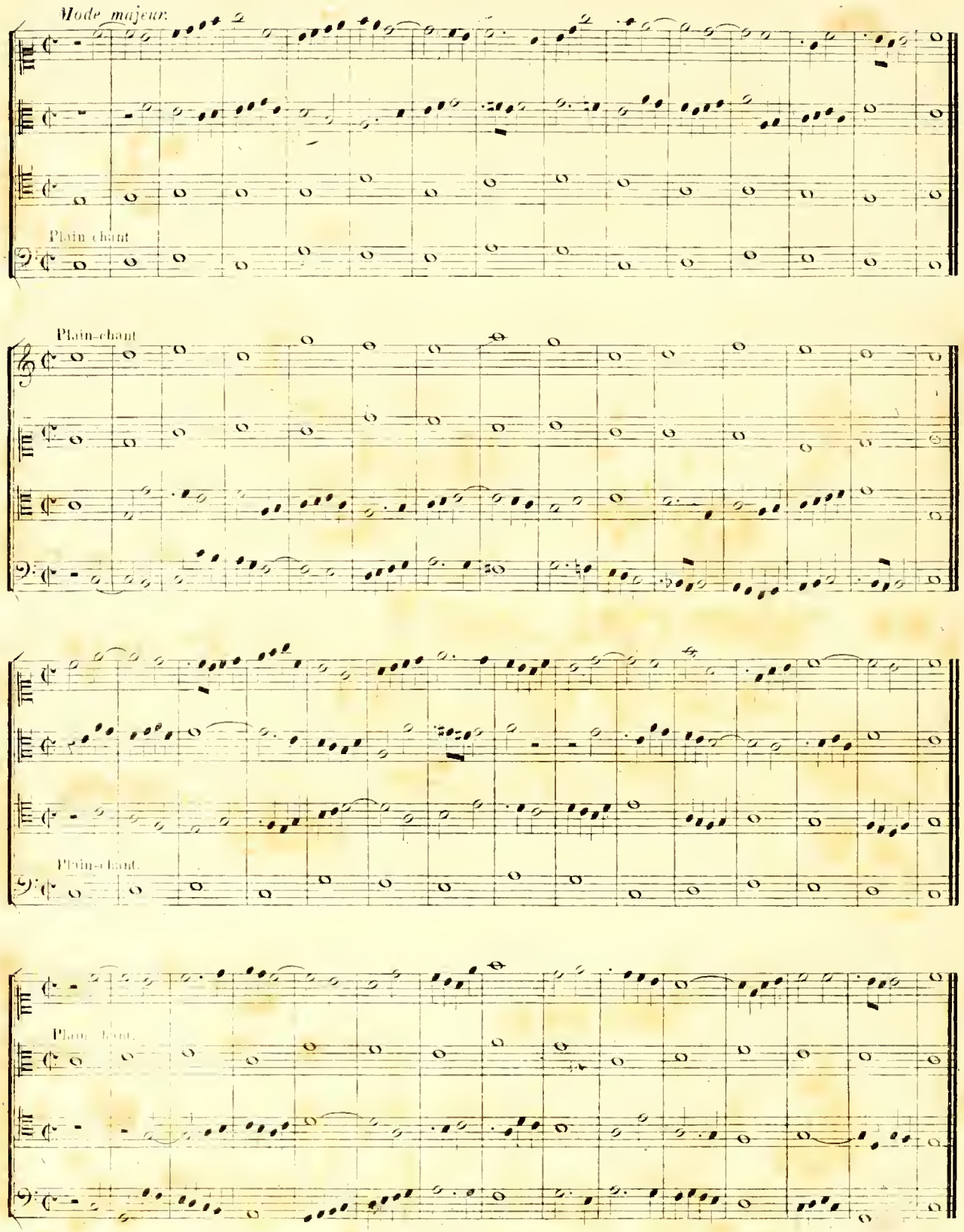








EXEMPLES du contrepoint fleuri placé à plusieurs voix.



F.T. et Cie 1760.

Mode mineur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain-chant.

Plain chant.

SECTION QUATRIEME.

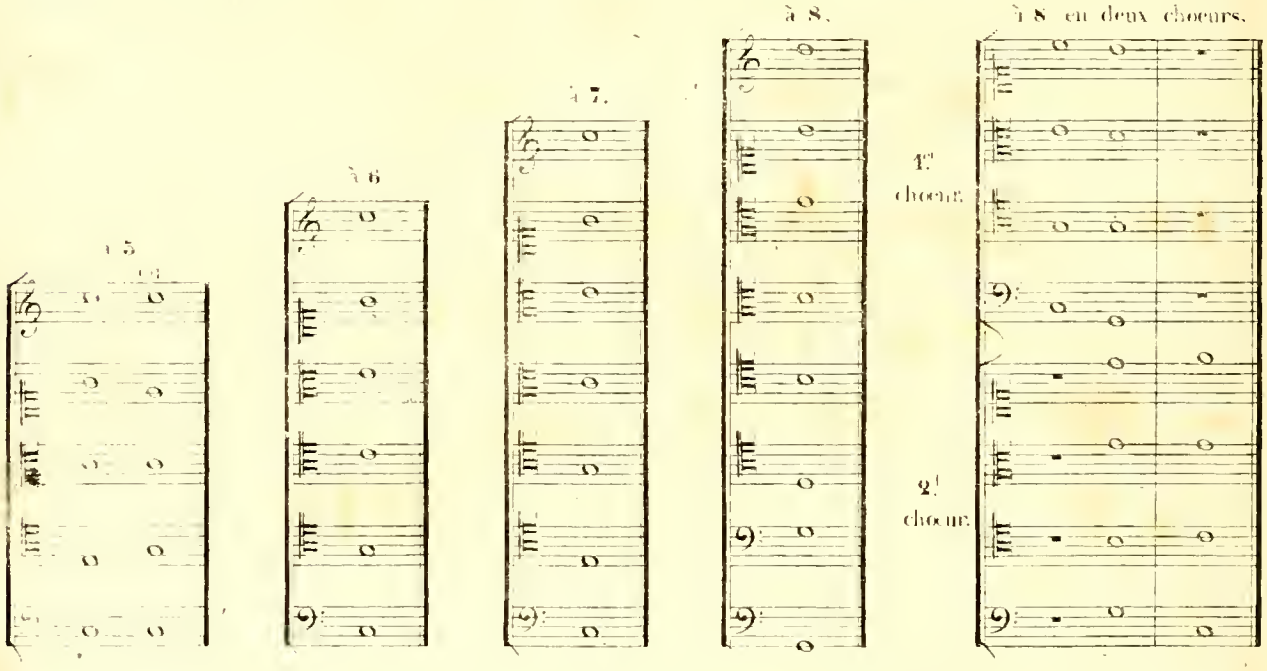
CHAPITRE XIII.

DU CONTREPOINT A CINQ, SIX, SEPT ET HUIT VOIX.

100. J'ai dit précédemment que l'harmonie consonnante, et la dissonante qui en provient par retardement, se composent toujours à quatre voix: tout ce qui excède ce nombre redouble donc nécessairement l'un des intervalles de cette harmonie.

On ne peut établir de règle précise sur le choix des intervalles à redoubler dans une composition à tel ou tel nombre de voix, car ce choix dépend du mouvement des parties dans le passage d'une note à une autre; or, ce mouvement n'est quelquefois circonscrit dans des bornes si étroites, qu'on est contraint à redoubler un intervalle dont l'effet est moins harmonieux que celui d'un autre. On comprend que les difficultés de cette espèce se compliquent en raison du nombre des voix: mais, par compensation, les moyens de redoublement augmentent dans la même proportion. Tout ce que l'on peut prescrire à cet égard, c'est d'éviter les intervalles trop grands entre les voix; or, cette règle est toujours facile à suivre dans les compositions à plus de quatre voix.

101. Le choix des clefs, qui détermine celui des voix, a une grande influence sur la liaison des intervalles dans l'harmonie; voici les dispositions que l'expérience a démontrées comme étant les plus favorables pour les compositions à 5, 6, 7 et 8 voix.



De ces dispositions à huit voix, celle des deux chœurs est plus en usage que l'autre pour les compositions dialoguées.

102. Dans le contrepoint, on appelle *voix réelles* celles qui ont un mouvement particulier dans le passage d'une harmonie à une autre: le style ancien n'admettait que celui-là. Ce n'est que postérieurement au seizième siècle qu'on a imaginé de faire usage d'un chœur d'accompagnement (*choro ripieno*), dont les parties doublent le mouvement tantôt d'une des voix réelles, tantôt d'une autre. C'est à cette invention qu'est due celle de l'orchestre accompagnateur. On n'emploie le mot de *voix réelles* que pour désigner celles d'une composition à plus de quatre parties.

103. On comprend que la sévérité des règles, concernant le passage d'une note quelconque à une consonnance parfaite, s'affaiblit en raison du nombre de voix employées: dans la composition à huit parties réelles, les successions de quintes directes entre deux voix sont seules interdites; toutes les autres sont admissibles. Quant à la succession de deux octaves par mouvement contraire, elle ne peut avoir lieu qu'entre deux parties de basse.

104. Les espèces sur lesquelles il est bon de s'exercer à cinq, six, sept et huit voix, sont celles de note contre note, et de contrepoint fleuri: la première, pour s'habituer aux difficultés de mouvement; la seconde, pour acquérir un style facile et pur. Le contrepoint de note contre note à sept ou huit voix est fort difficile: on ne peut y apporter trop de soin, car c'est une des meilleures études qu'on ait à faire. J'ai le dessein de donner aux modèles qui terminent ce chapitre toute la pureté dont ils étaient susceptibles, afin qu'ils puissent servir à résoudre toutes les difficultés qui se présenteront aux élèves.

105. Il n'est pas possible de faire un bon contrepoint de note contre note à plus de huit voix, parceque, dans beaucoup de circonstances, il n'y a que huit mouvements praticables, telles sont celles où le changement d'harmonie ne permet pas de faire une tenue à deux parties à l'octave. A huit parties, le contrepoint de note contre note ne permet même pas de trouver un nombre suffisant de mouvements dans la cadence rompue par la succession de deux accords parfaits, il faut dans ce cas faire un repos à une des parties.

Toutefois il ne faut pas conclure de ceci qu'on ne peut écrire à plus de huit parties: au moyen des repos, des espèces rapides, et de quelques artifices que j'exposerai plus loin, on parvient à écrire à seize voix et même davantage.

106. Parvenu à ce point de mon travail, je crois avoir rempli la partie la plus importante de la tâche que je me suis imposée, car toute la science de la composition réside dans le contrepoint simple, depuis deux jusqu'à huit parties. En lui sont les difficultés et les ressources; mais je dois avertir celui qui se livre à son étude qu'il ne suffit pas d'avoir compris l'enchaînement de ses préceptes, et d'en avoir écrit quelques exemples de chaque espèce: ce n'est qu'en revenant à plusieurs reprises sur ses pas qu'on parvient à se familiariser si bien avec toutes les difficultés du genre, qu'on se joue avec elles, et que le sentiment de ce qui est bon et convenable devient en quelque sorte notre manière d'être habituelle. Alors on peut avancer avec sécurité dans le reste de la science: les progrès sont rapides et sûrs. Mais si, au contraire, cette première étude a été faite avec négligence, quelque peine qu'on se donne pour le reste, on ne sera jamais certain de ne point commettre quelque faute, et le travail du compositeur sera plus ou moins pénible.

Contrepoint simple à 5 voix, note contre note.

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant

Mode majeur.

Plain-chant.

Plain-chant.

Contrepoint fleuri à 5 voix.

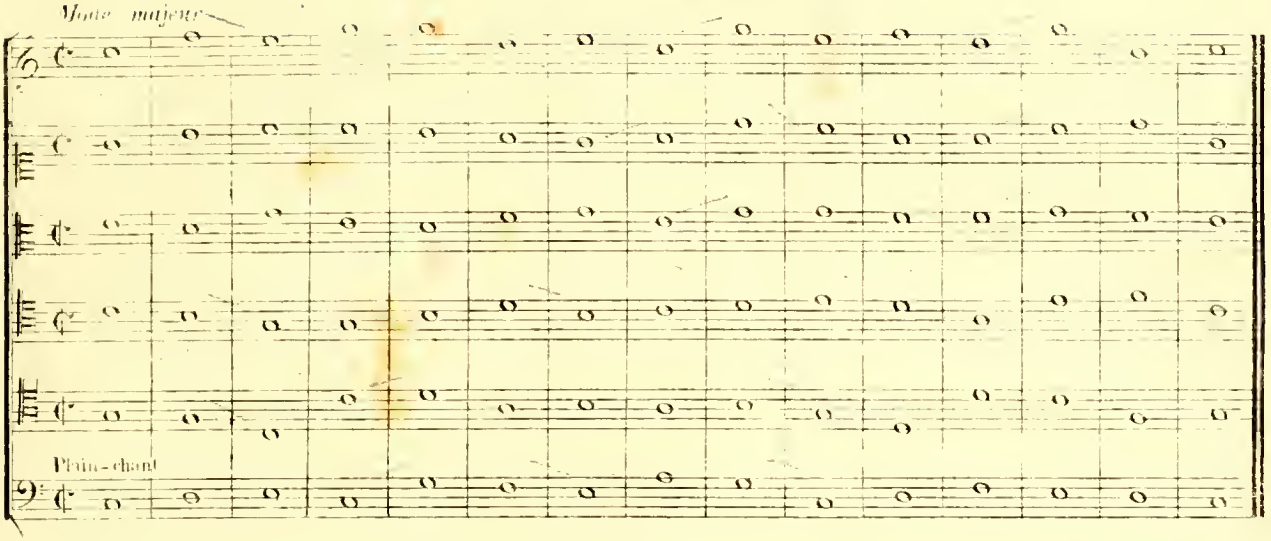
Mode majeur.

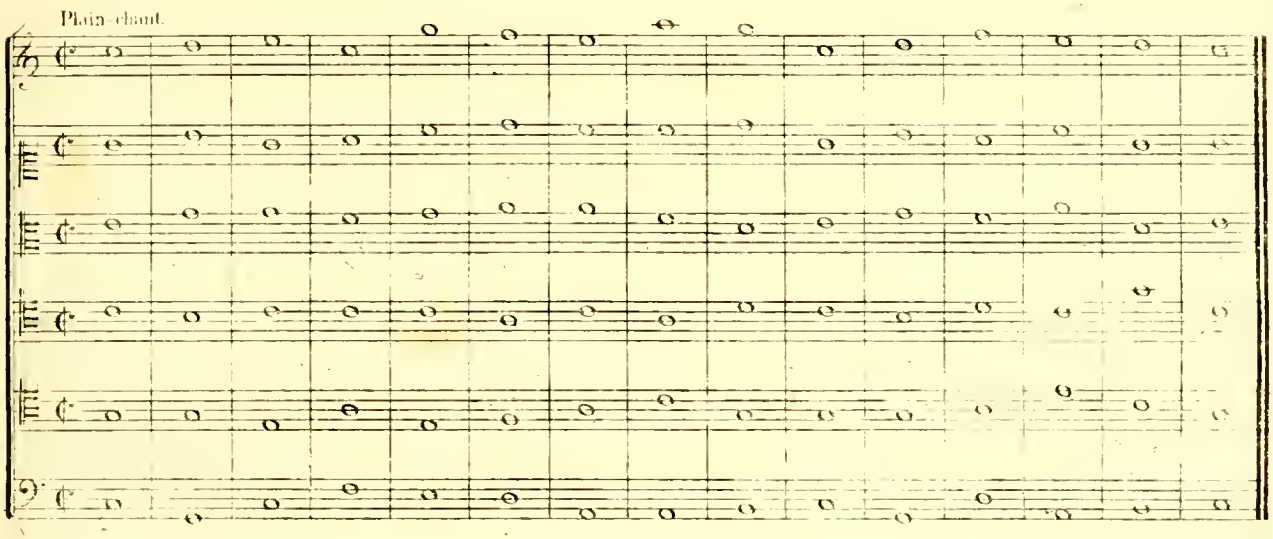
Plain-chant.

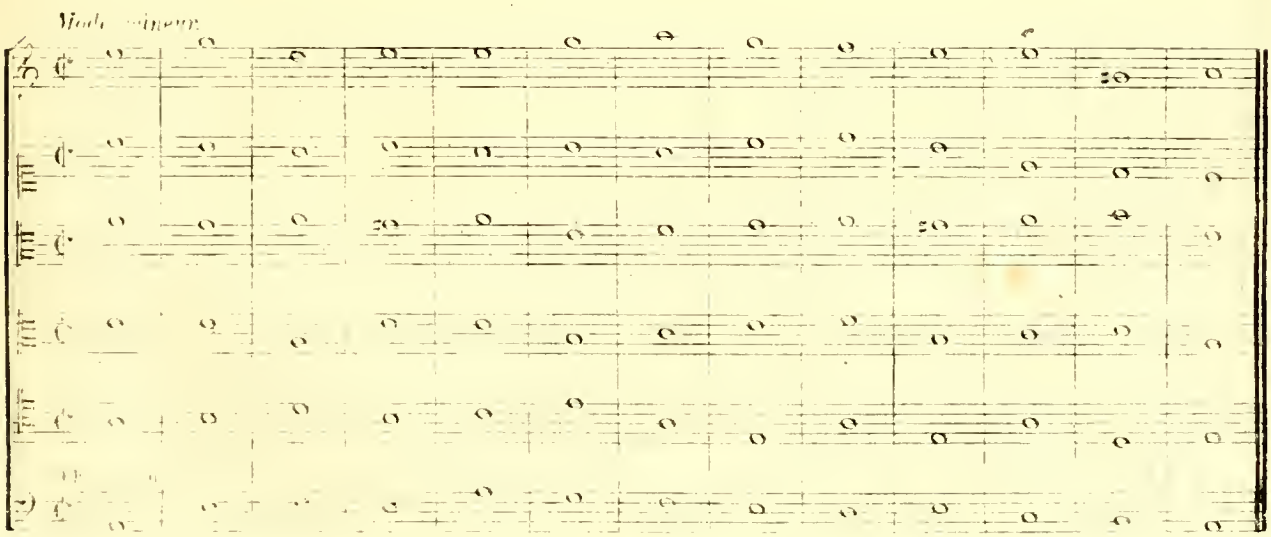
Mode mineur.

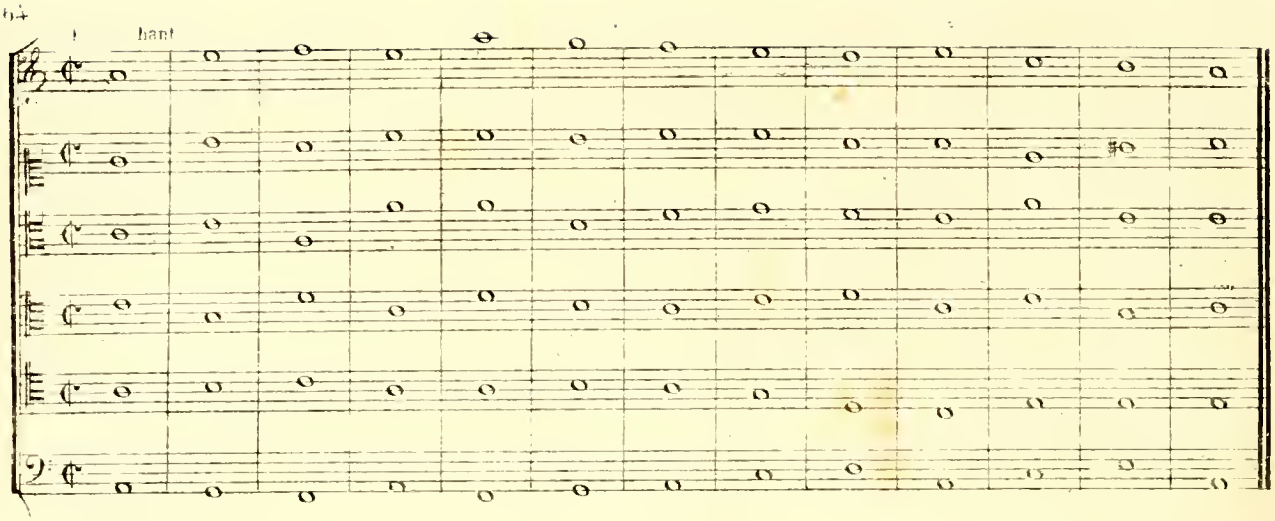
Plain-chant.

Contrepoint simple à 5 voix, note contre note.

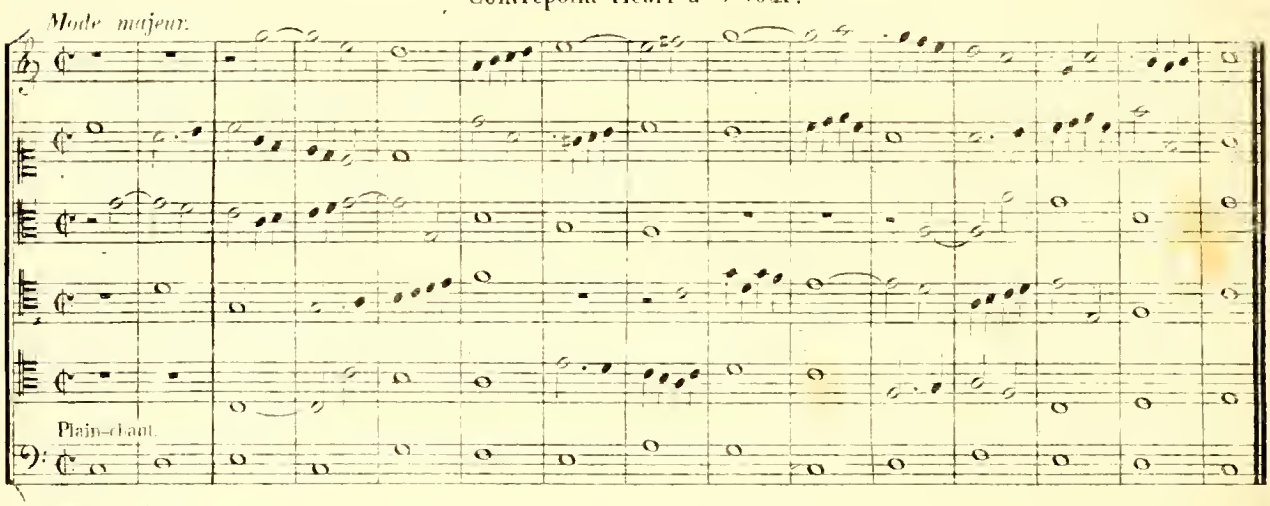


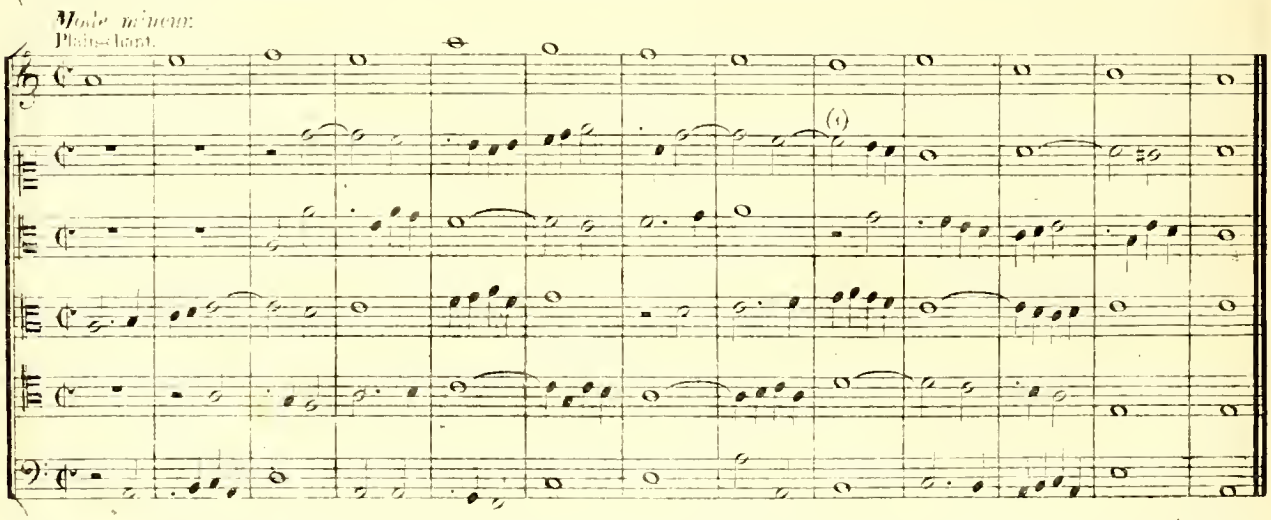






Contrepoint fleuri à 6 voix.

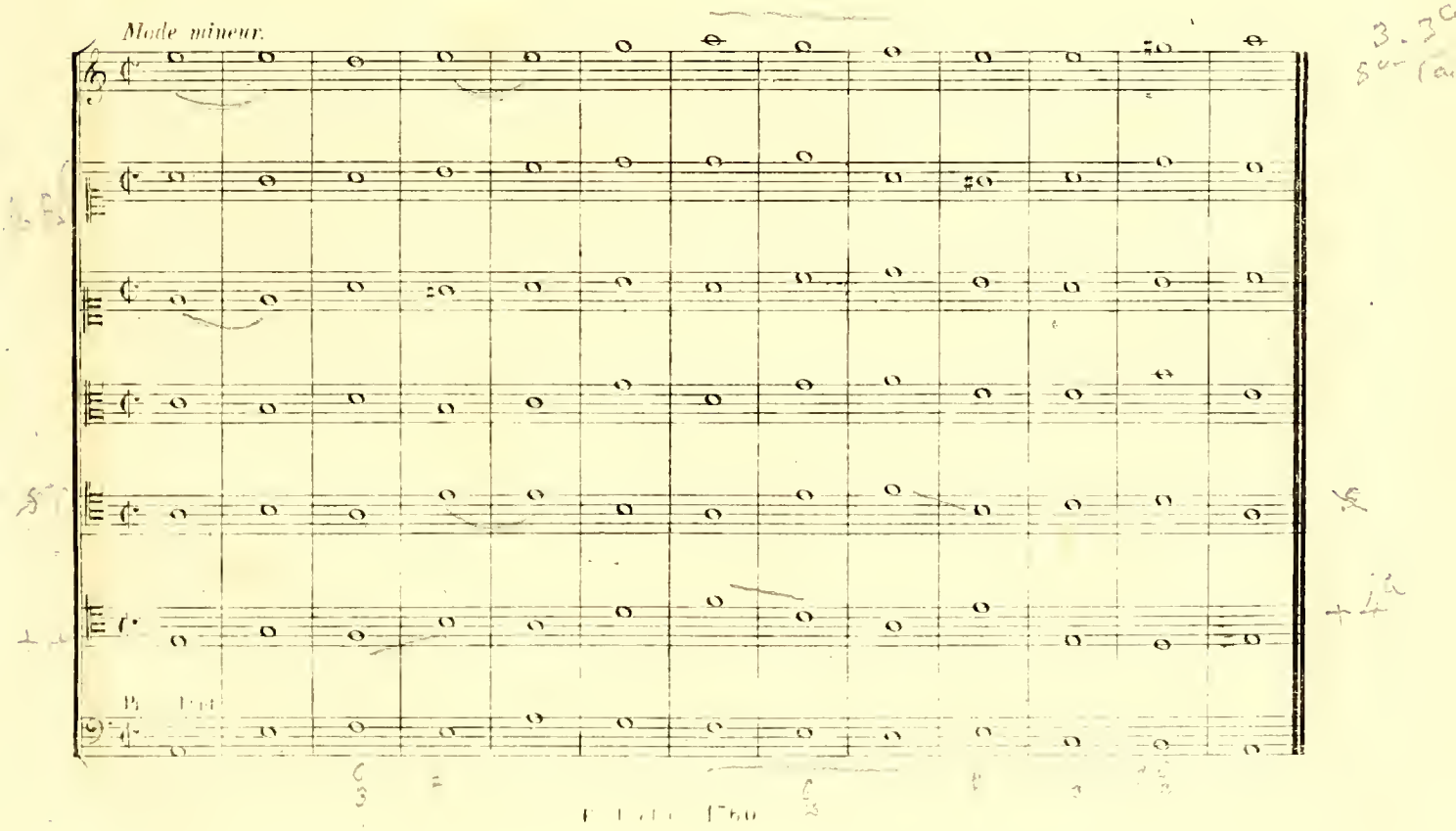




(1) Voici un exemple de la prolongation de neuvième avec sixte. Les anciens professeurs croyaient que ce retard ne pouvait être admis, leur erreur à cet égard provenant de ce qu'ils généralisaient en précepte un fait particulier. Le retard de neuvième avec sixte sur le septième degré a l'inconvénient de faire un mouvement gauche de cette note de la gamme à la partie supérieure pour éviter deux octaves consécutives, mais ce mouvement n'a pas le même inconvénient sur les autres notes de la gamme susceptibles d'être accompagnées par la sixte.

Contrepoint simple à 7 voix, note contre note.

Mode mineur.



Contrepoint fleuri à 7 voix.

Mode majeur.

Plain chant.

Mode mineur.

Plain-chant

Contrepoint simple à 8 voix, note contre note.

Mode majeur.
Plain-chant.

Mode mineur.
Plain-chant.

(1) Voyez sur ce repos le § 105.

Contrepoint fleuri à 8 voix.

Mode majeur.

Plain chant

Mode mineur.

Plain-chant.

SECTION CINQUIÈME.

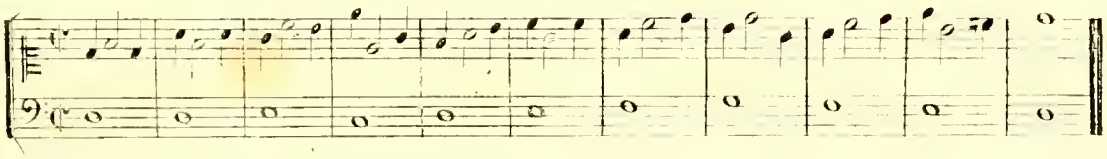
CHAPITRE VII.

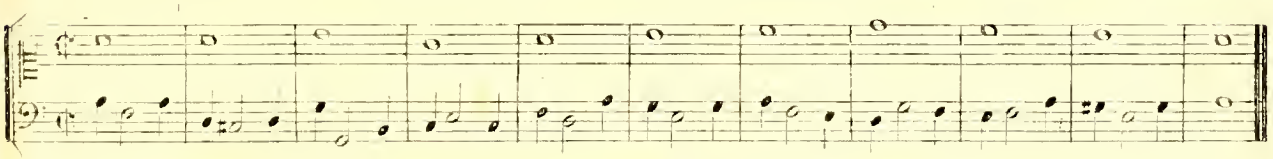
DE QUELQUES CONTREPOINTS CONDITIONNELS.

107. Vers le milieu du dix-septième siècle, l'art musical avait évidemment changé de direction; une tonalité nouvelle avait succédé à celle du plain-chant; le drame musical avait été créé; à la gravité du style de l'école romaine, les compositeurs des diverses contrées de l'Italie en avaient substitué un plus léger, qui perdait malheureusement en pureté ce qu'il gagnait en grâce. Mais au milieu de ces innovations, on tenait encore que l'expression vraie des sentiments divers, et l'accord du chant avec la parole, fussent les moyens les plus puissants qu'eût la musique pour exciter de vives sensations: c'était vers la recherche de procédés mécaniques de tout que se dirigeaient tous les efforts. La véritable fugue n'existait point. Dans la route qu'on suivait pour y arriver, on imagina une foule de Contrepoints de fantaisie, où l'on s'imposait des conditions plus ou moins bizarres, comme de n'employer que le mouvement conjoint, ce qui s'appelait *Contrapunto alla diritta*; de se l'interdire en ne faisant qu'un *Contrapunto saltando*; de se servir du même trait d'un bout à l'autre du Contrepoint, auquel on donnait les noms de *perfidiato*, *ostinato*, *d'un sol passo*, enfin de s'interdire tel ou tel intervalle telle ou telle note de la gamme, &c, &c. Le caprice multipliait à l'infini ces conventions puériles (1), dont je vais donner quelques exemples, pour faire voir que ce n'est point là le but de l'art. Ceux que la curiosité pousserait à les connaître en détail pourront lire l'ouvrage de *Berardi* intitulé: *Documenti armonici*. Bologne, 1687, où l'auteur entre dans beaucoup de développemens sur les compositions de cette espèce.

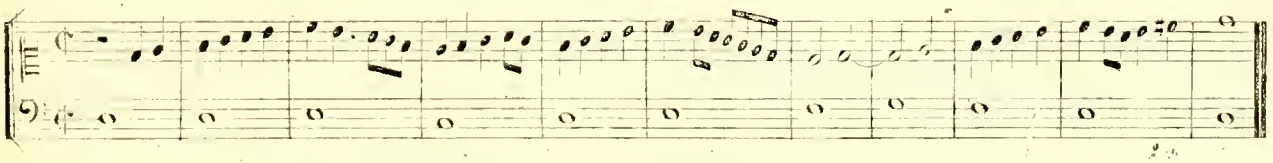
EXEMPLES de contrepoints conditionnels,
introduits dans l'art à l'époque de sa décadence. (2)

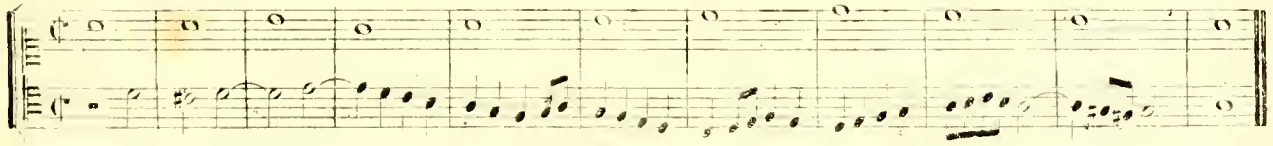
Contrepoint boiteux, ou *alla zoppa*.





Contrepoint sans aucun saut d'intervalle ou *alla diritta*.

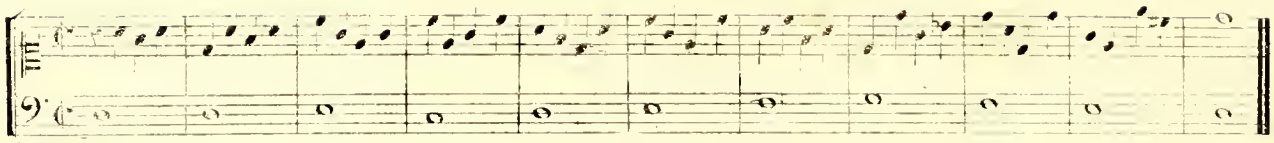


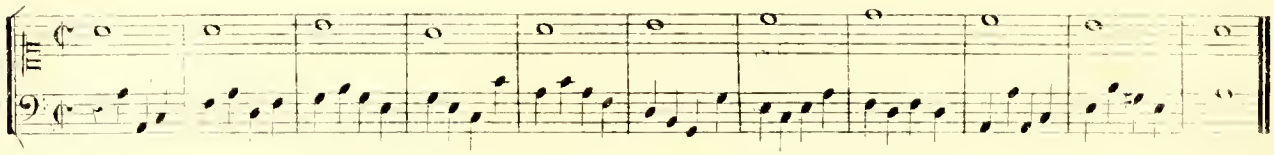


(1) Pour donner une idée de la prodigieuse variété dont ce genre de composition est susceptible, il suffira de rappeler que François Soriano, maître de chapelle de St. Pierre, à Rome, a publié un recueil de *cent dix Contrepoints conditionnels*, depuis trois jusqu'à huit voix, sur l'*Ave Maria stella*, sous le titre de *Canoni ed obblighi di cento e dieci sorte sopra l'Ave Maria stella à 3, 4, 5, 6, 7, 8 voci*. Rome, 1640, *in fol.*

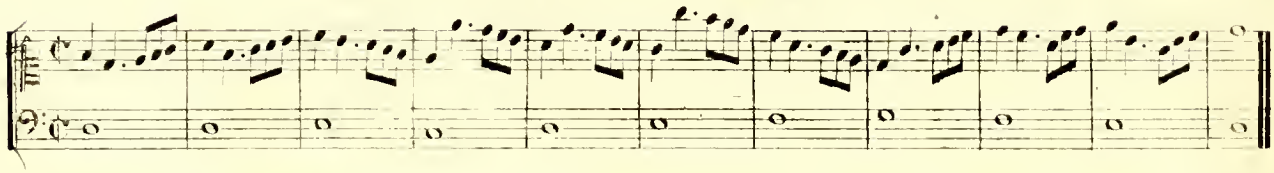
(2) Tous ces exemples sont extraits du livre de Berardi intitulé: *Documenti Armonici* Bologne G. Monti 1687 in 4.to

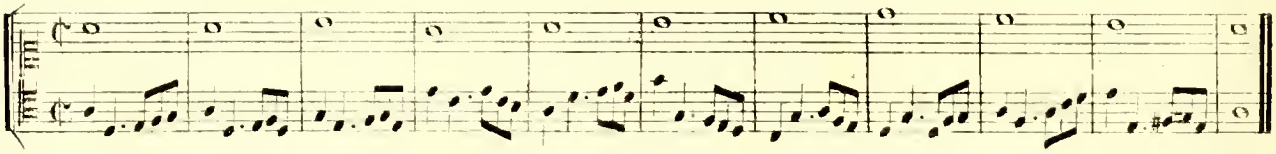
Contrepoint sans aucun mouvement conjoint, ou *Saltando.*



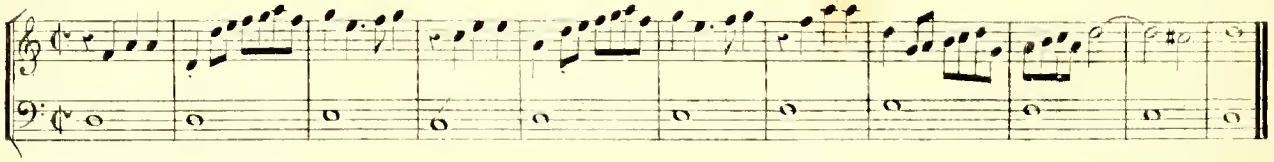


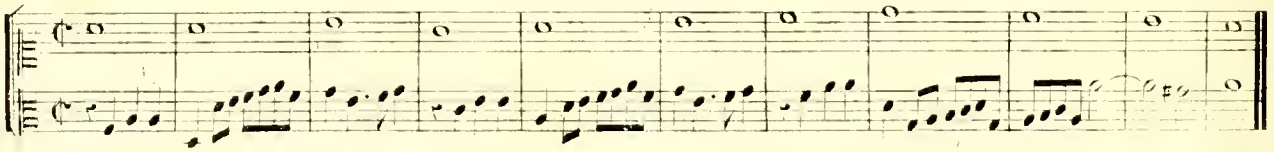
Contrepoint d'un seul trait, ou *Contrapunto perfidiato.*



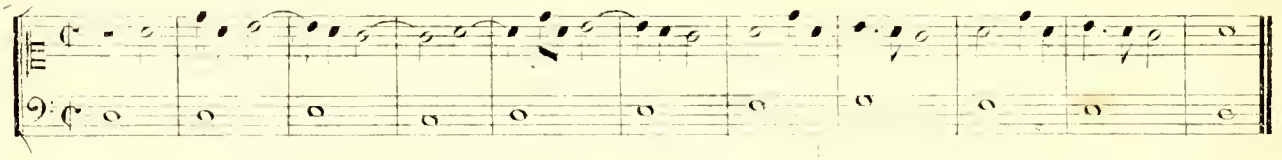


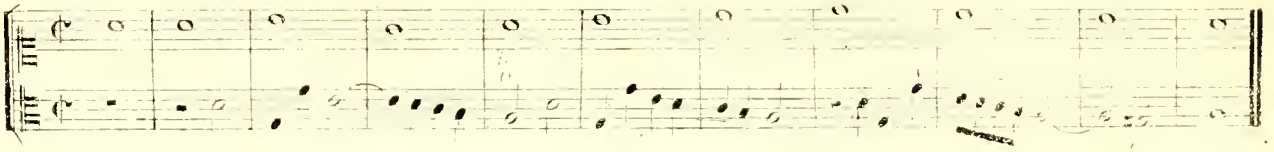
Le contrepoint *d'un sol passo* ne diffère du *perfidiato* qu'en ce que le trait répété est une phrase entière. En voici les exemples:





Le contrepoint obstiné (*Contrapunto ostinato*) est celui dont la phrase répétée doit être toujours composée des mêmes notes. En voici les exemples:





LIVRE DEUXIEME.

DES COMPOSITIONS BASÉES SUR LE CONTREPOINT SIMPLE

INTRODUCTION

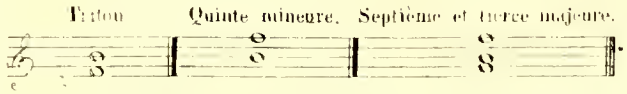
108. Dans le livre précédent, j'ai exposé les lois des rapports harmoniques et mélodiques des sons, selon le système ancien, qui n'admettait l'usage des dissonnances qu'autant qu'elles étaient aperçues ou comme des retards de consonnances. Celui-ci est destiné à faire connaître les formes que peuvent prendre les compositions basées sur ce système; mais quelques unes de ces formes étant en usage dans le système moderne, il me paraît nécessaire de faire connaître ce dernier, et de rechercher en quoi il diffère de l'autre. Cette comparaison est de la plus haute importance pour concevoir clairement l'ensemble des connaissances musicales, et détruire l'espèce de contradiction qu'il semble y avoir dans les principes des écoles diverses.

109. C'est un fait bien remarquable que l'action réciproque de l'échelle musicale sur l'harmonie et de celle-ci sur l'échelle. De cette double action naissent les différences essentielles entre les tons du plain-chant et la tonalité moderne. En effet, il ne suffit pas, pour établir clairement ces différences à l'oreille 1.° que les tons modernes aient une note sensible, tandis que ceux du plain-chant en sont dépourvus; 2.° que ces derniers aient une dominante mélodique, c'est-à-dire, une note qui est répétée beaucoup plus souvent que les autres, mais qui n'occupe pas la même place dans tous les tons, tandis que la dominante des tons modernes est toute harmonique, et se trouve toujours à la quinte de la tonique; 3.° enfin, que la note finale de quelques uns des tons du plain-chant soit autre que la tonique, ce qui est inadmissible dans la tonalité moderne; une différence plus importante est celle qui réside dans l'harmonie appliquée à chacun de ces systèmes de tonalité.

110. Les règles concernant la marche des consonnances et l'obligation de préparer les dissonnances, qui ont été exposées dans le livre précédent, avaient été généralement suivies par toutes les écoles, lorsque, en 1590, *Claude Monteverde*, maître de chapelle de S.t Marc de Venise, publia son cinquième livre de madrigaux, dans lequel il fit usage du triton, de la quinte mineure, de la septième accompagnée de tierce majeure, le tout sans préparation. Ces innovations furent attaquées par *Artusi* dans ses *Imperfezioni della musica moderna* (1).

Monteverde se défendit dans la préface de l'un de ses ouvrages suivants; mais, dans cette discussion, Artusi n'aperçut pas le véritable point de vue sous lequel il fallait examiner la question, et Monteverde, qui n'avait voulu innover que dans l'harmonie, ne se douta pas qu'il venait de changer la tonalité. Le fait mérite d'être examiné avec attention. Il s'agit d'une des époques les plus remarquables de l'histoire de la musique.

111. En établissant un rapport direct entre deux notes formant entre elles les intervalles de Triton, de quinte mineure et de septième avec tierce majeure, comme dans les exemples suivants:



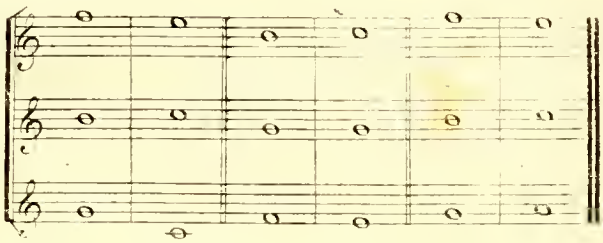
Monteverde créa le quatrième dégré, la note sensible et la dominante. Je dis qu'il créa ces dégrés, parceque ce n'est qu'entre le quatrième et la note sensible qu'on peut rencontrer des intervalles attractifs de triton et de quinte mineure, et qu'il n'y a de dissonance naturelle et sans préparation qu'entre la dominante et le quatrième dégré. Ces notes de la gamme qui sont constitutives de l'harmonie dissonante non préparée sans lesquelles cette harmonie ne peut exister, ces notes, dis-je, devinrent invariables par l'innovation de Monteverde, et fixèrent conséquemment la place des autres notes.

112. Il résulte de ce qui vient d'être dit: 1.° que la tonalité moderne repose sur les dissonances non préparées; 2.° que sans celles-ci cette tonalité ne peut exister, et qu'avec elles les tons du plain-chant s'évanouissent.

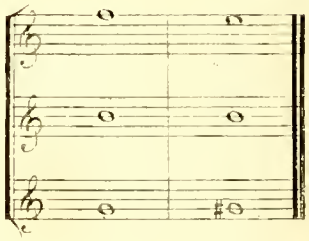
(1) Venise, 1600 in fol. (par. 2)

C'est donc sans fondement que plusieurs maîtres ont cru qu'on pouvait traiter les tons modernes en n'employant que des dissonnances préparées: avec elles seules le compositeur le plus habile ne parviendrait pas à donner à son ouvrage le caractère de la tonalité actuelle. Ces dissonnances sont bien placées partout où le quatrième s'unit à la note sensible; mais dès que cette réunion a lieu, la préparation est inutile et comme non avenue.

113 La résolution des dissonnances naturelles consiste à faire descendre le quatrième degré et monter la note sensible. EXEMPLES.



114 Lorsque la résolution se fait en modulant, la note sensible peut se prolonger au lieu de ~~descendre~~ monter, mais le quatrième degré descend toujours. EXEMPLE



SECTION PREMIÈRE.

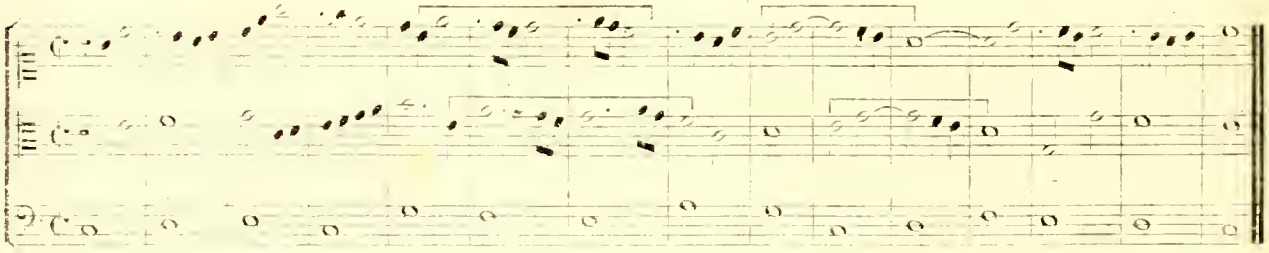
DE L'IMITATION.

CHAPITRE I.

CE QUE C'EST QUE L'IMITATION.

115 Parvenu à la connaissance complète du contrepoint simple, on ne tarde point à s'apercevoir que l'enchaînement des phrases harmoniques conduit souvent à imiter, même sans dessein, certaines formes d'une voix par une autre.

EXEMPLE.



Cette faculté d'imitation est par la variété inépuisable de ses formes, une source féconde d'effets musicaux. On donne à la phrase qui doit être imitée le nom de *sujet*, et l'imitation elle-même de *contre-sujet*.

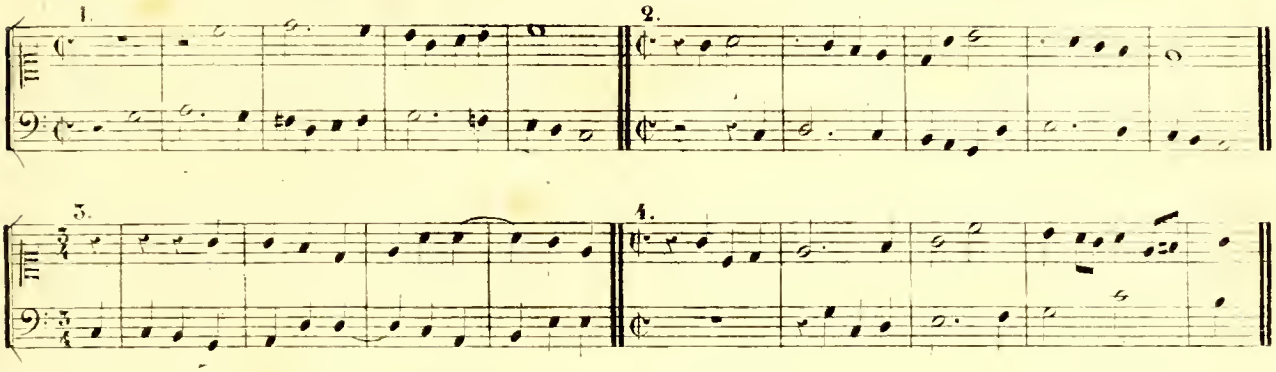
116 L'imitation peut se classer en trois genres principaux: le premier est l'*imitation* proprement dite, qui n'est autre chose, lorsque la phrase imitée a une longueur déterminée, le second, l'imitation contre-fugue, qui est [illegible] enfin le troisième, qui est [illegible] *fugue*. Ces [illegible] appartiennent plus ou moins à l'un de ces genres. Le premier est l'objet de ce chapitre.

CHAPITRE II

DES DIVERSES ESPÈCES D'IMITATION.

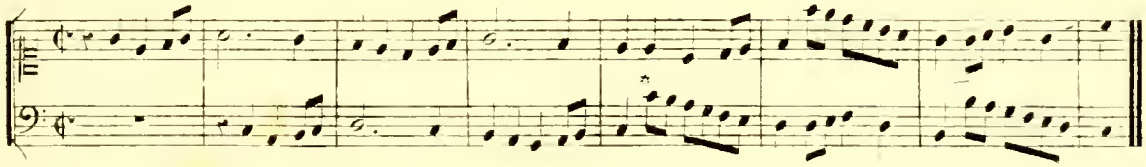
117. On rend l'imitation plus remarquable en la commençant ou avec le morceau dans lequel on l'insère, ou après un repos.

Les phrases courtes et rapides produisent plus d'effet dans l'imitation proprement dite que celles qui ont un grand développement. Les exemples suivants indiqueront ce qui constitue le style d'une bonne imitation.



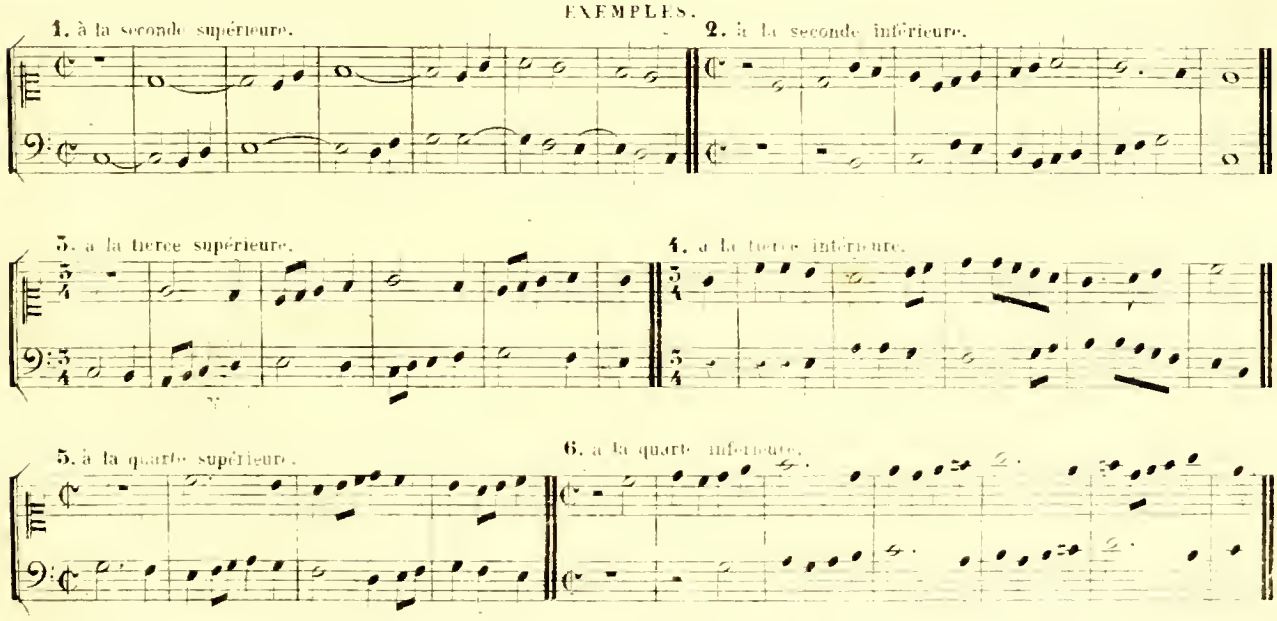
118. Quelquefois le motif d'imitation change subitement, et la voix qui imitait propose à son tour une phrase à imiter: cette sorte de péripétie produit ordinairement un bon effet, par la rapidité de mouvement qui en résulte.

EXEMPLE.



119. Il est des phrases qui exigent que l'imitation se fasse à la seconde supérieure ou inférieure; d'autres à la tierce, à la quarte, à la quinte, &c. On conçoit, en effet, qu'il peut y avoir autant de manières d'imiter qu'il y a de sortes d'intervalles dans l'étendue de l'octave.

EXEMPLES.



7. à la quarte supérieure.

8. à la quinte inférieure.

9. à la sixte supérieure.

10. à la sixte inférieure.

11. à la septième.

12. à l'octave.

120. Le choix de l'intervalle auquel on veut imiter se détermine par le genre du morceau de musique dans lequel on introduit l'imitation. Les compositeurs des 16e et 17e siècles, qui attachaient beaucoup d'importance à la tonalité, ne faisaient d'imitations qu'à la *quarte*, à la *quinte* ou à l'*octave*, parceque, dans celles-là, les demi-tons naturels de la gamme se reproduisent de la même manière *dans le conséquent* que *dans l'antécédent* ce qui n'a pas lieu dans les autres imitations: de là vient qu'on donne aux imitations à la quarte, à la quinte et à l'octave le nom de *régulières*, et celui d'*irrégulières* aux autres.

121. Lorsque le sujet commence par la tonique et monte au quatrième degré, soit diatoniquement, soit par saut, l'imitation, pour être régulière, doit se faire à la quarte inférieure ou la quinte supérieure, car les tons et demi-tons des gammes correspondantes sont parfaitement conformes dans une imitation semblable, comme on le voit ici.

Gammes correspondantes.

EXEMPLES d'imitation à la quarte inferieure et à la quinte supérieure.

1

à la quarte inférieure.

Coda.

à la quinte supérieure.

Coda.

Si le sujet commence par la dominante et monte vers la tonique, l'imitation régulière doit se faire à la quarte supérieure et à la quinte inférieure. Les gammes correspondantes sont lorsque l'octave suivante.

EXEMPLE d'imitations à la quarte supérieure et à la quinte inférieure.

à la quarte supérieure.

Coda

à la quinte inférieure.

Coda

122. Il est des phrases qui ne se prêtent qu'à l'imitation à deux voix: d'autres en admettent davantage. Ces dernières sont ordinairement resserrées dans un petit nombre de mesures.

123. Si l'imitation à trois ou quatre parties est à l'octave, ou si elle a lieu de quinte en quinte ou de quarte en quarte, elle peut commencer par toutes les voix à des distances égales (*Voyez les Ex. 1 et 2 suiv.*); mais si elle se fait alternativement à la quinte et à la quarte, quel que soit le sujet d'imitation, il y aura entre la seconde et la troisième entrée une ou deux mesures de plus qu'entre la première et la seconde. La quatrième entrée se fera à la même distance de la troisième que la première de la seconde (*Voyez Ex. 3*); cette manière est la meilleure parceque les tons et demi-tons sont disposés dans le même ordre dans les conséquents que dans l'antécédent, et qu'il y a en même tems de la variété et de l'unité dans la tonalité. Cette règle est basée sur l'inégale division de l'octave en une quinte et une quarte.

EXEMPLES.

1.

2.

3.

4.

124. Les meilleures phrases sont celles qui permettent l'imitation à des temps et à des intervalles différents, en resserrant successivement les diverses entrées; ces variétés enrichissent l'harmonie.

EXEMPLES.

1.

2.

3.

125. Lorsque la nature de la phrase le permet, l'imitation se fait quelquefois alternativement par mouvement contraire et semblable.

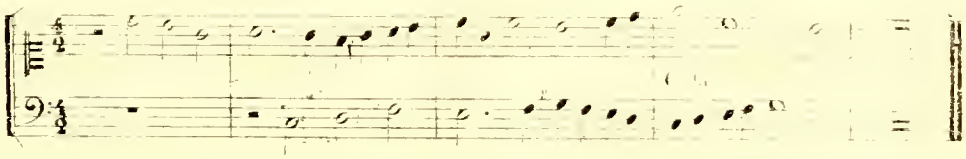
EXEMPLE.

126. Comme l'imitation par mouvement semblable, celle qui se fait par mouvement contraire est *régulière* si les tons et demi-tons sont disposés en conséquent dans le même ordre que l'antécédent, et *irrégulière* dans le cas contraire.

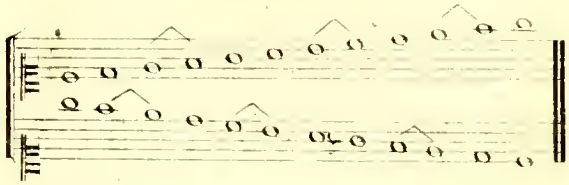
Pour connaître la correspondance des tons et demi-tons d'une imitation par mouvement contraire on établit des échelles inverses, dont l'une ascendante et commençant par la tonique représente *l'antécédent*, et dont l'autre, descendante et mise en opposition avec la première, se rapporte au *conséquent*. Celle-ci commence par la tonique, ou par la dominante, ou enfin par la troisième note, selon le degré auquel on veut commencer l'imitation.

EXEMPLE pour une imitation par mouvement contraire en commençant par la tonique.

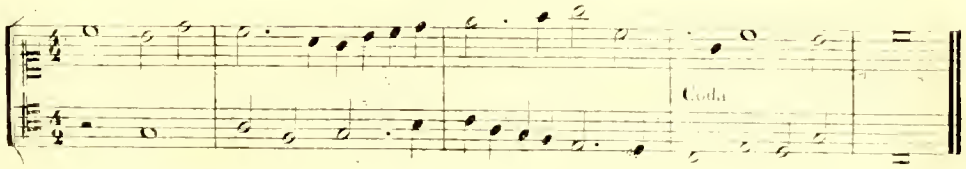
EXEMPLE
d'une imitation
basée sur cette gamme.



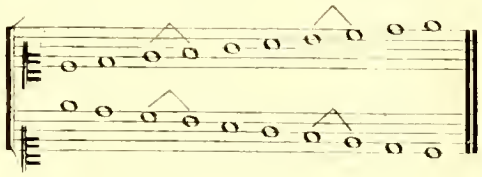
Si l'on veut que dans une imitation par mouvement contraire le conséquent ne réponde pas à l'octave de la tonique, mais à sa double quinte ou douzième, les intervalles se répondront comme dans la gamme suivante.



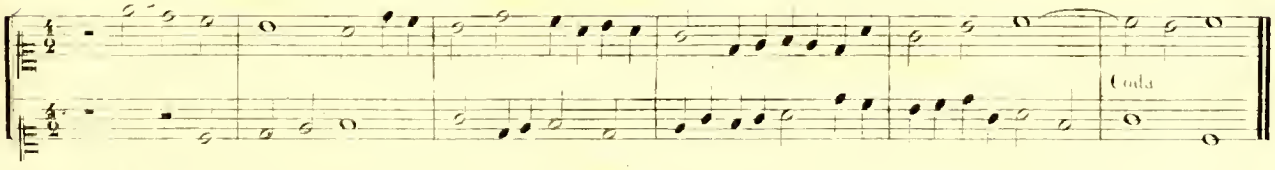
EXEMPLE
d'une imitation
faite d'après ce principe.



127. On vient de voir que les imitations faites dans le système de ces deux gammes ne répondent point aux intervalles de l'antécédent, parceque les demi-tons ne correspondent point dans les gammes, et conséquemment que ces imitations sont irrégulières. Pour en obtenir de régulières, il faut que le conséquent commence *à la tierce supérieure* ou *à la sixte inférieure* de la tonique, et l'on doit disposer la gamme inverse comme il suit:

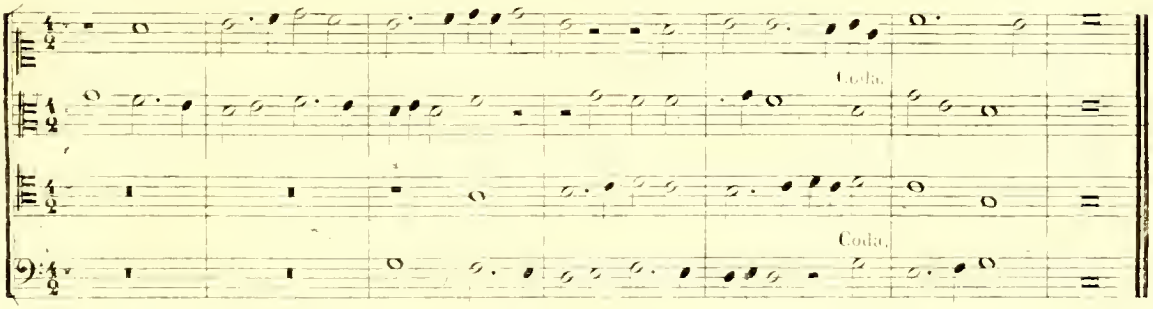


EXEMPLE d'une imitation exacte par mouvement contraire.



Cette sorte d'imitation peut se traiter à trois et à quatre parties, mais elle est difficile.

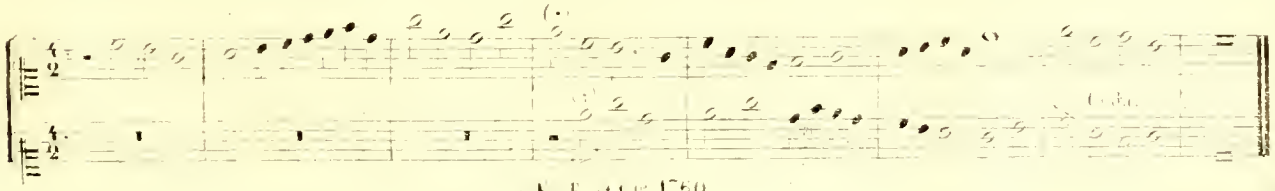
EXEMPLE.



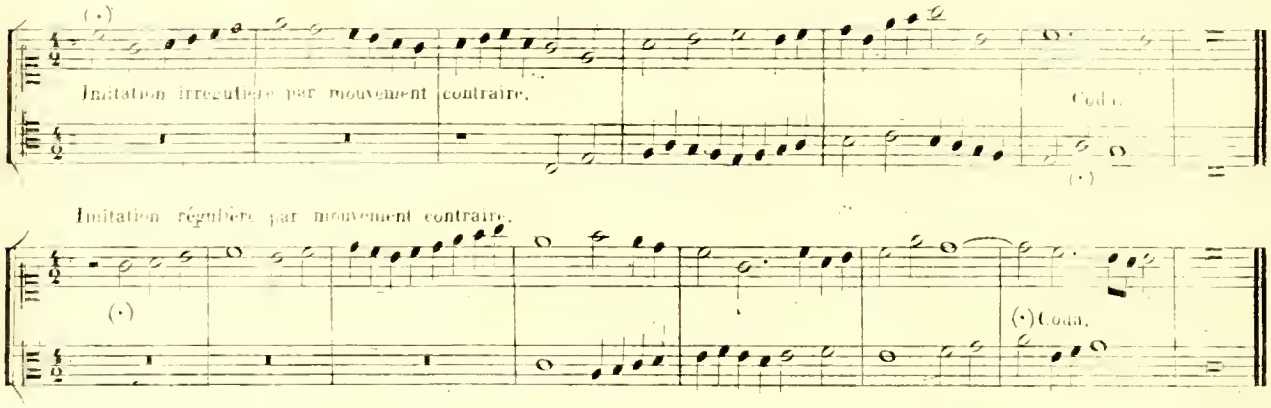
Remarquez que, si l'on module, on transporte dans le ton nouveau la gamme inverse d'après laquelle on imite.

128. On peut faire aussi des *imitations rétrogrades*, ou marchant *à reculons*. Ces imitations sont de deux sortes: 1° *par mouvement semblable*; 2° *par mouvement contraire*. Celles qui se font par mouvement semblable offrent peu de difficultés, parceque elles n'exigent aucun changement de notes; il y faut seulement éviter les contre-pointes dans le thème.

EXEMPLE.



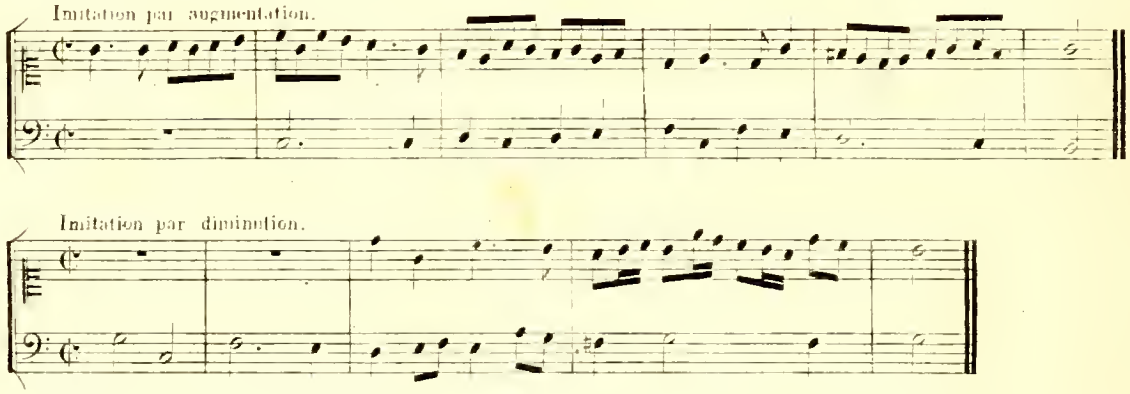
L'imitation rétrograde par mouvement contraire est *régulière* ou *irrégulière*: régulière, si les tons et demi-tons sont disposés dans le conséquent comme dans l'antécédant; irrégulière, si c'est le contraire. Voici des exemples des deux espèces:



Remarquez que ces sortes de recherches ne sont bonnes que pour l'oeil, car l'effet en est à peu près nul pour l'oreille: il ne faut donc pas y attacher trop d'importance.

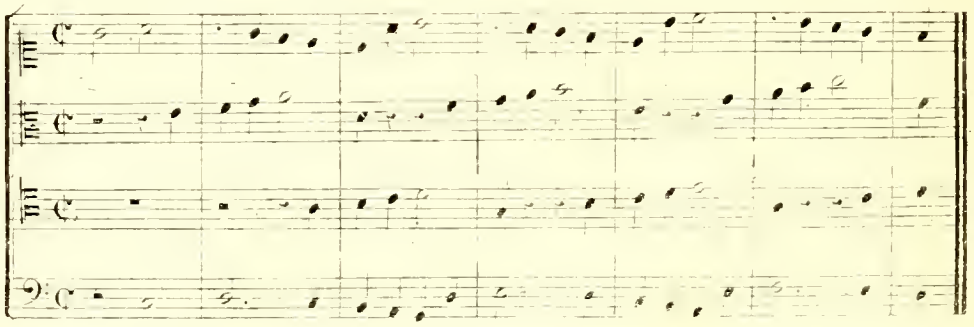
129 On fait aussi des imitations par augmentation ou diminution dans la valeur des notes, ce sont les moins usitées, parceque l'effet en est peu remarquable. Pour faire une imitation par augmentation, il faut que le motif soit composé de notes de peu de valeur; c'est le contraire pour une imitation par diminution.

EXEMPLES.

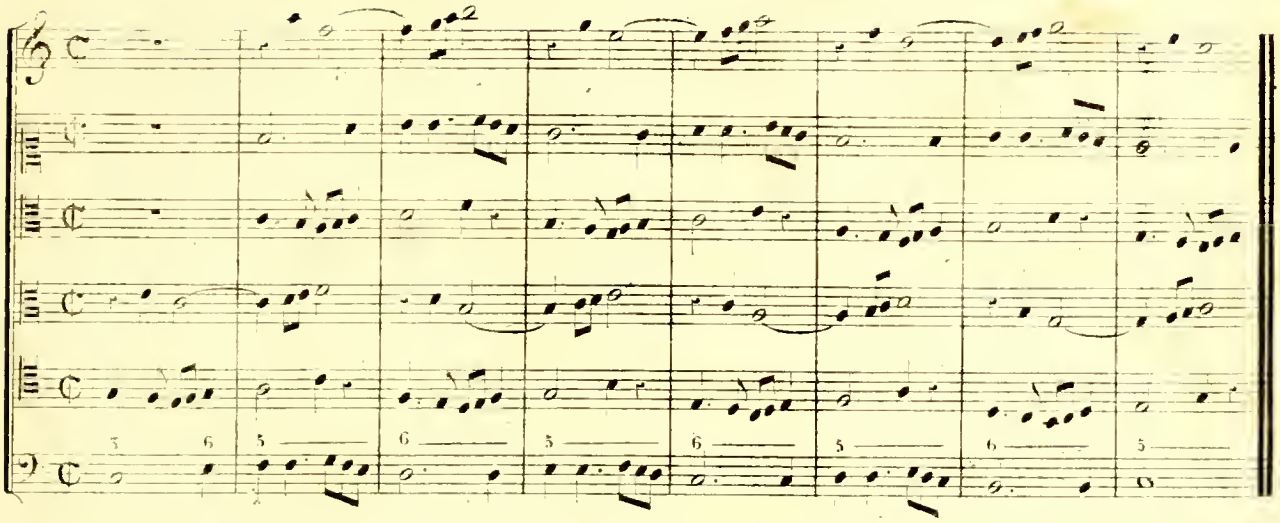


130. Lorsque la composition est à plus de trois parties, l'imitation peut être double et même triple si elle est à six voix. Dans l'imitation double à quatre voix il y a *deux antécédens* et *deux consequents*. Ces imitations sont ordinairement symetriques, c'est-à-dire, qu'elles sont en progression montante et descendante; si la première est à la quinte ou à la quarte, la seconde est aux mêmes intervalles.

EXEMPLE d'une imitation double à la quarte inférieure.



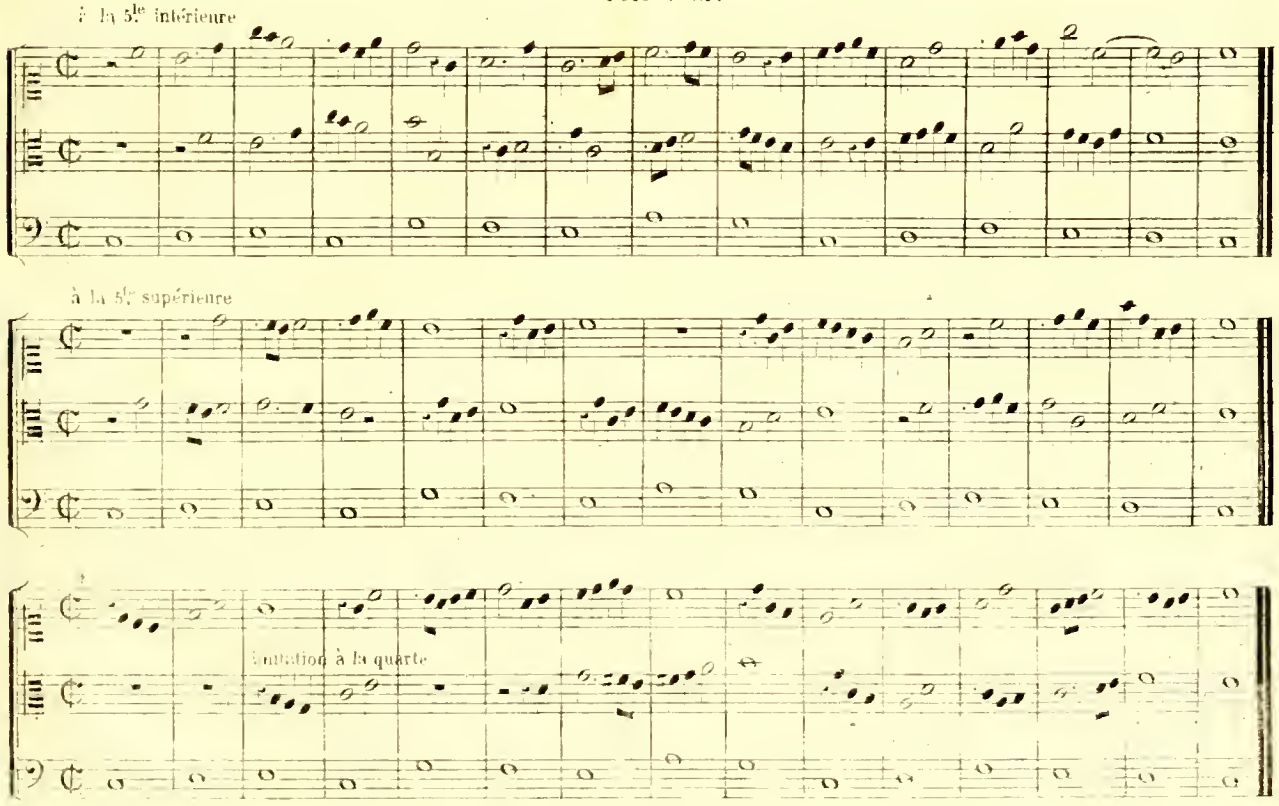
EXEMPLE d'une imitation triple à la quarte supérieure.



151. Le style de l'imitation doit participer de celui du genre du morceau dans lequel on la place. Dans la musique sacrée, elle doit être grave et sévère: les ouvrages de l'immortel Palestrina sont en ce genre les meilleurs modèles. Dans le demi caractère, l'imitation doit être gracieuse et la modulation naturelle, comme les duos de Stefani, et surtout les trios admirables de Clari; enfin dans le style instrumental, le caractère des traits à imiter doit être rapide et la modulation vive et inattendue: tels sont les préludes de Haendel et de Jean Sébastien Bach.

152. L'imitation sur le plain-chant ne diffère de l'imitation simple que par les obstacles que le plain-chant oppose au développement du motif qu'on a choisi. Ce n'est qu'en se familiarisant par le travail avec ces obstacles qu'on parvient à les vaincre. Voici quelques exemples de ce genre de composition qu'on pourra consulter au besoin.

à trois voix.



à la quarte

à la quarte

à l'octave

par mouvement contraire

à quatre voix.

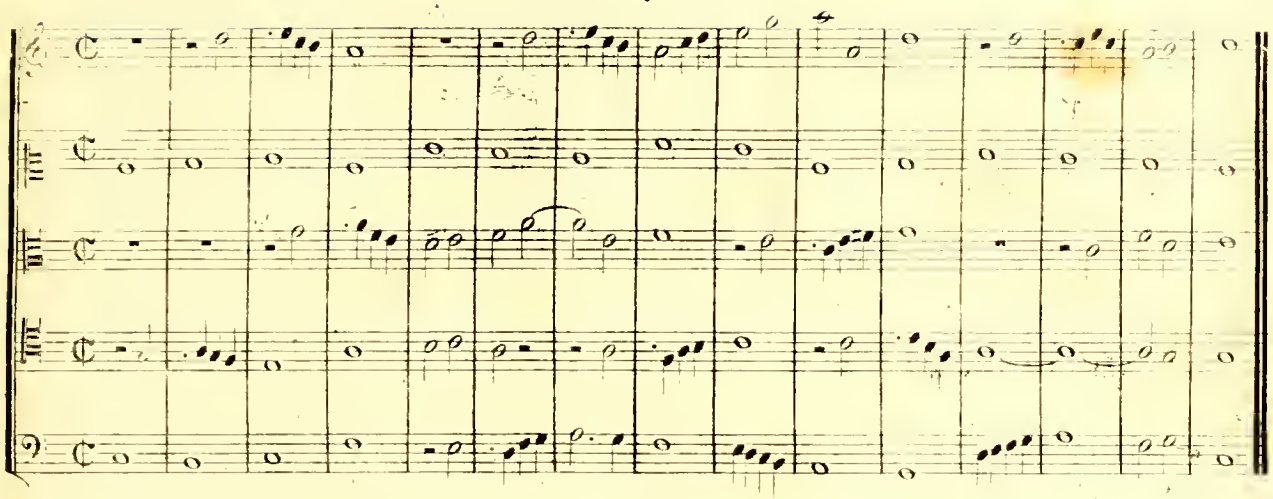
à l'octave

partie d'accompagnement

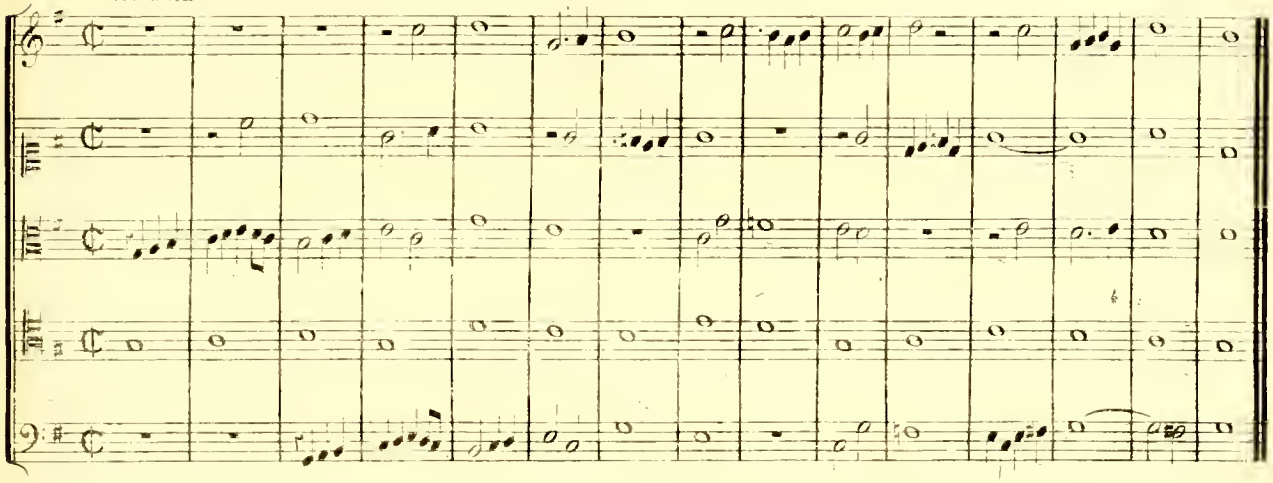
à l'octave

à la quinte et à la quarte

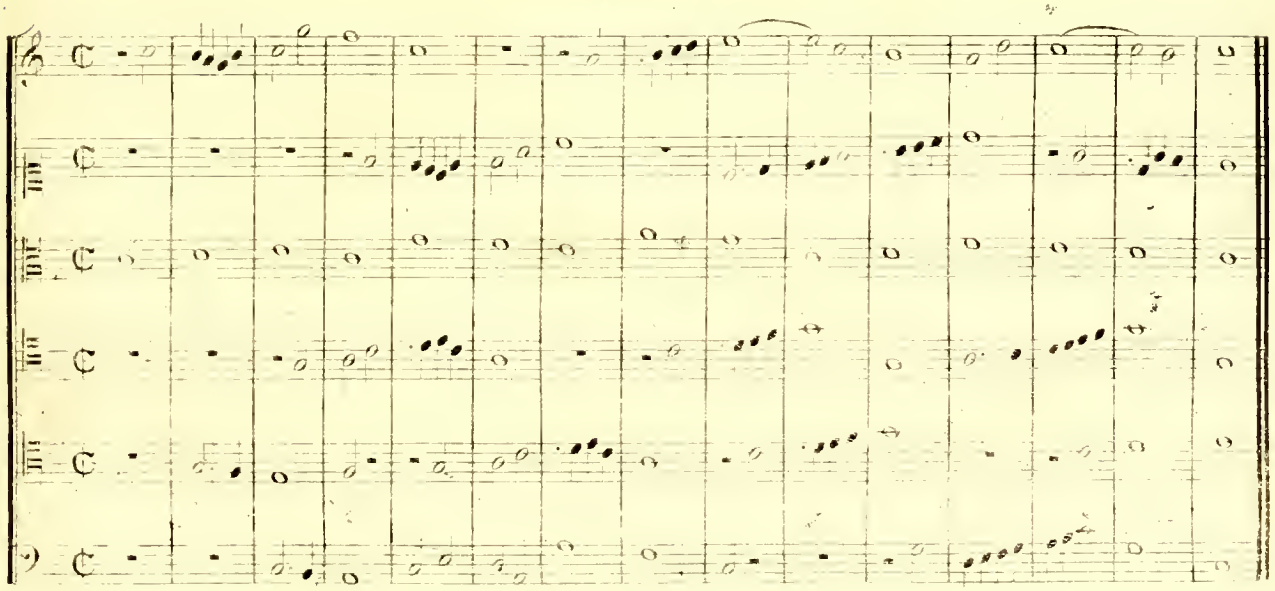
à cinq voix



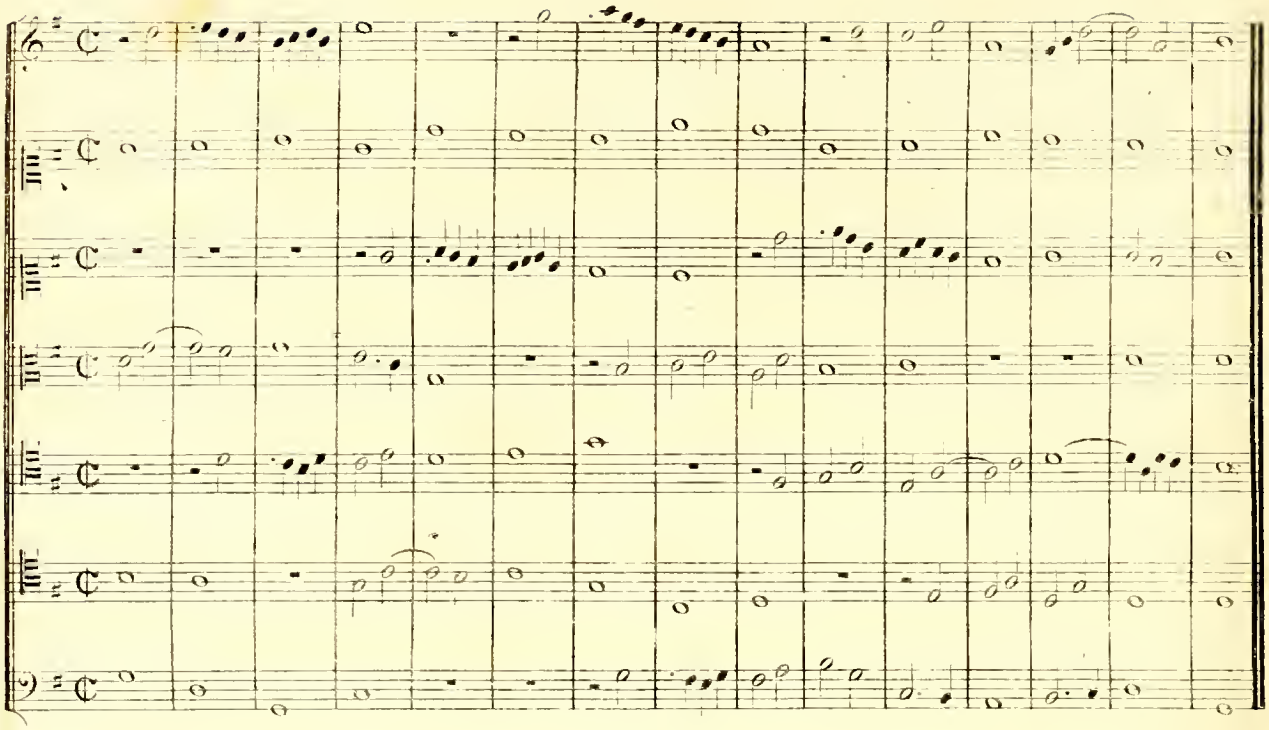
Imitation double



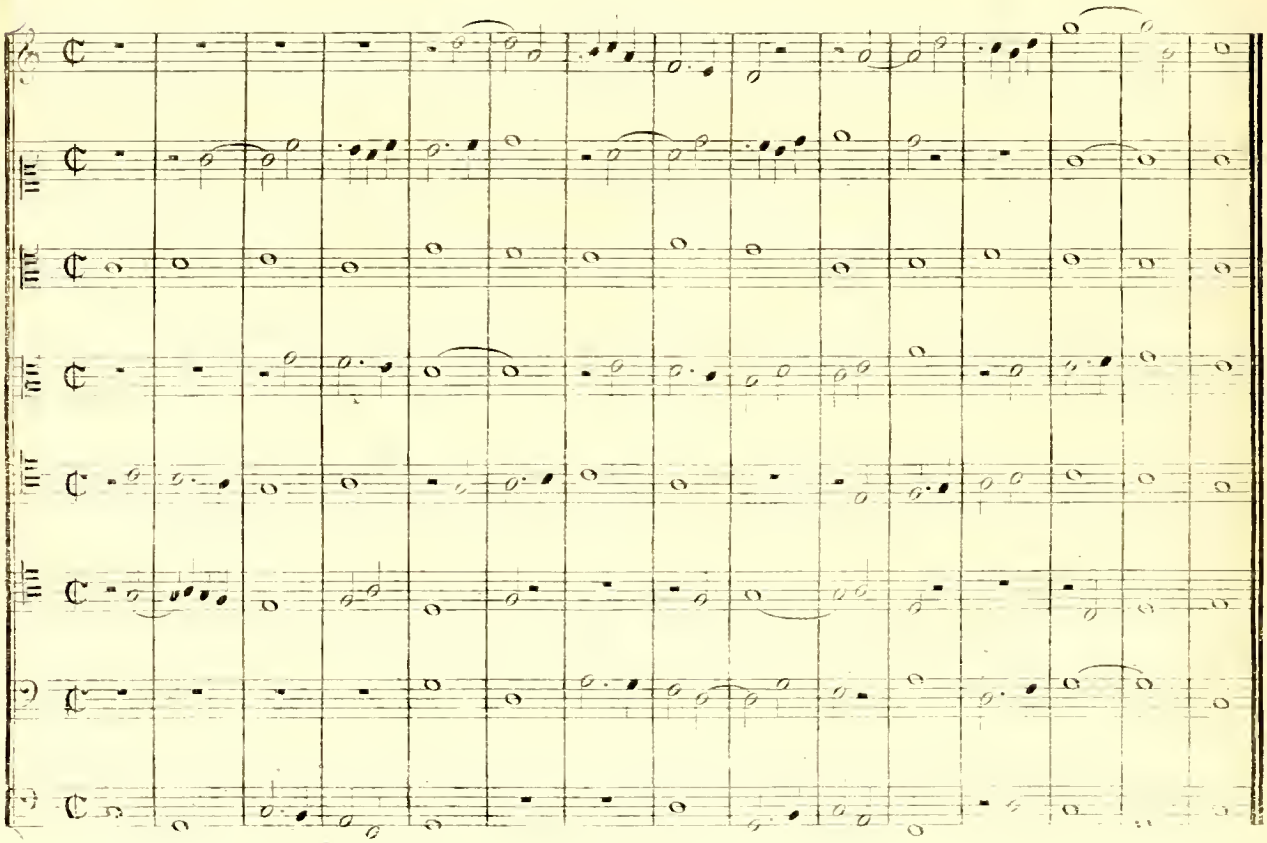
à six voix.



à sept voix.

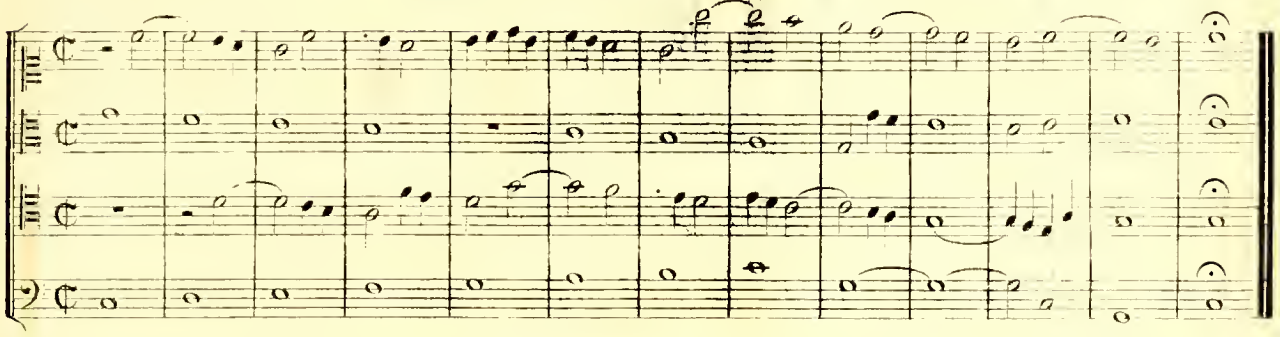


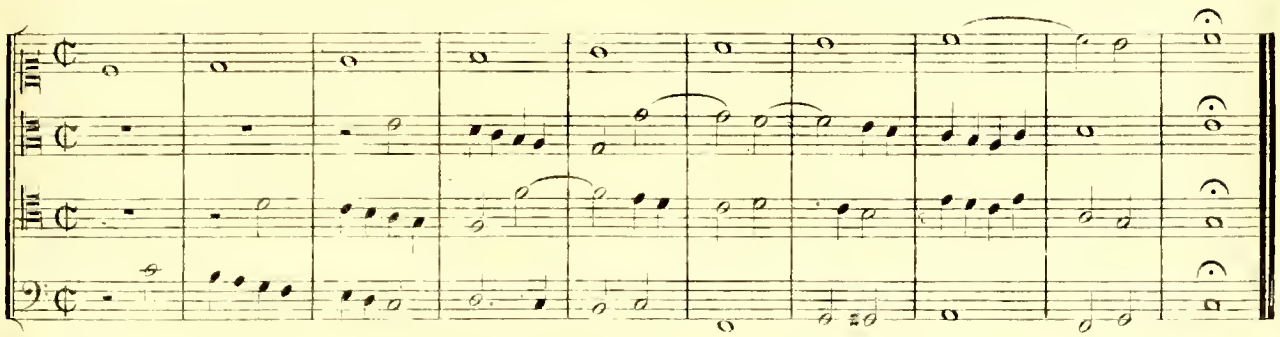
à huit voix.

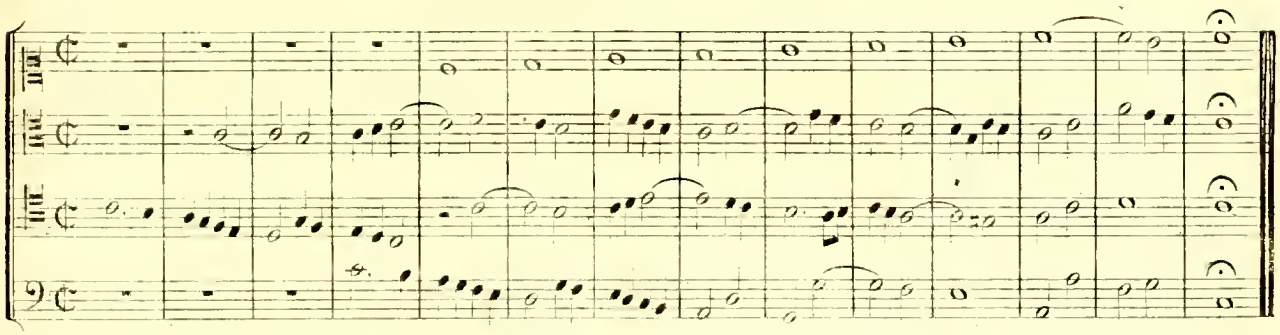


133. Les imitations dans le style de la tonalité moderne sur la gamme montante et descendante présentent quelques difficultés particulières, à cause des modulations incidentes qui s'y présentent quelquefois. Je crois devoir en donner ici quelques modèles à quatre, cinq, six, sept et huit parties. Cet exercice peut être très utile aux jeunes compositeurs pour acquérir un style facile et libre quoique correct, nonobstant la gêne et les obligations du genre.

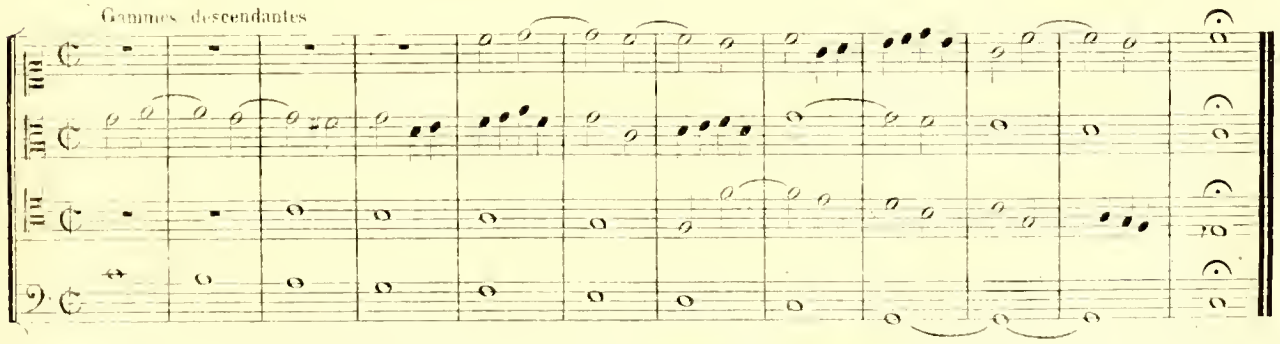
EXEMPLES. **Gammes montantes à quatre parties, avec imitations.**



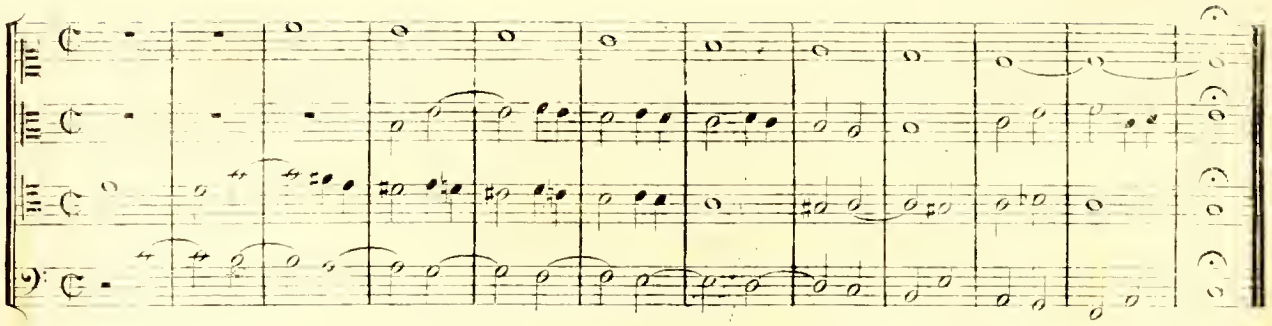




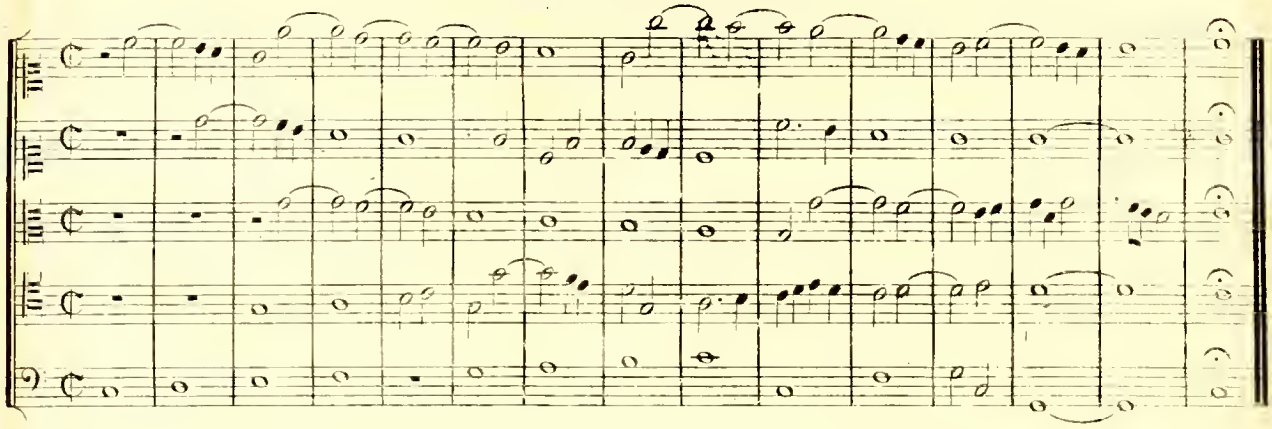
Gammes descendantes

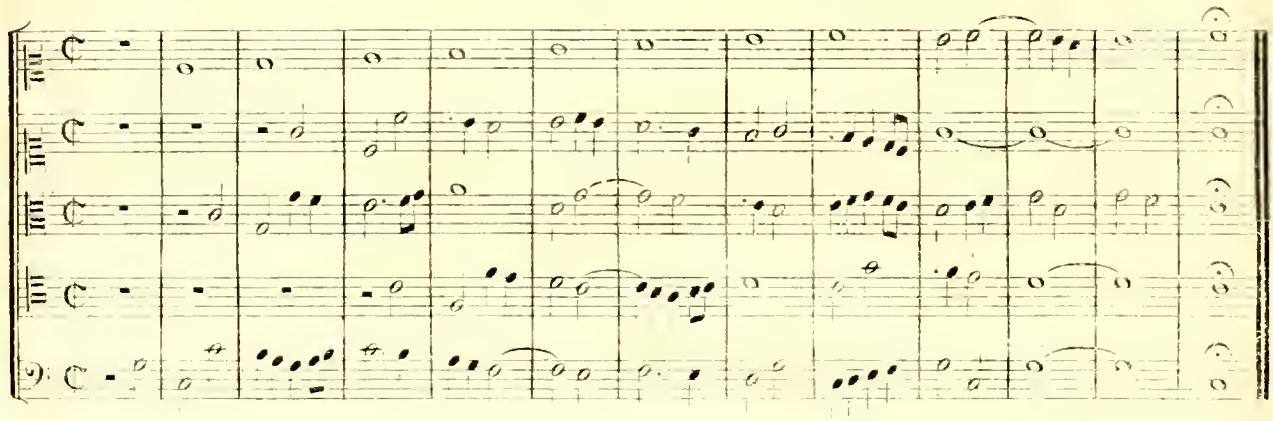


(1) J'ai extrait ces exemples de gammes de l'ouvrage du P. Mattéi intitulé: *Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati e contrapunti a più voci*, en y corrigeant quelques incorrections, et y faisant des changements pour leur donner un caractère plus prononcé de tonalité moderne.

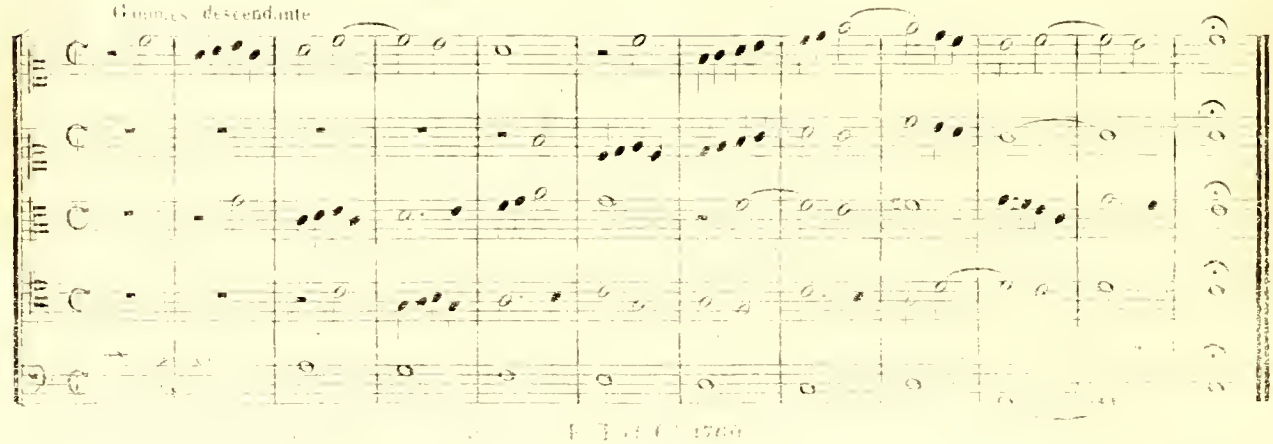


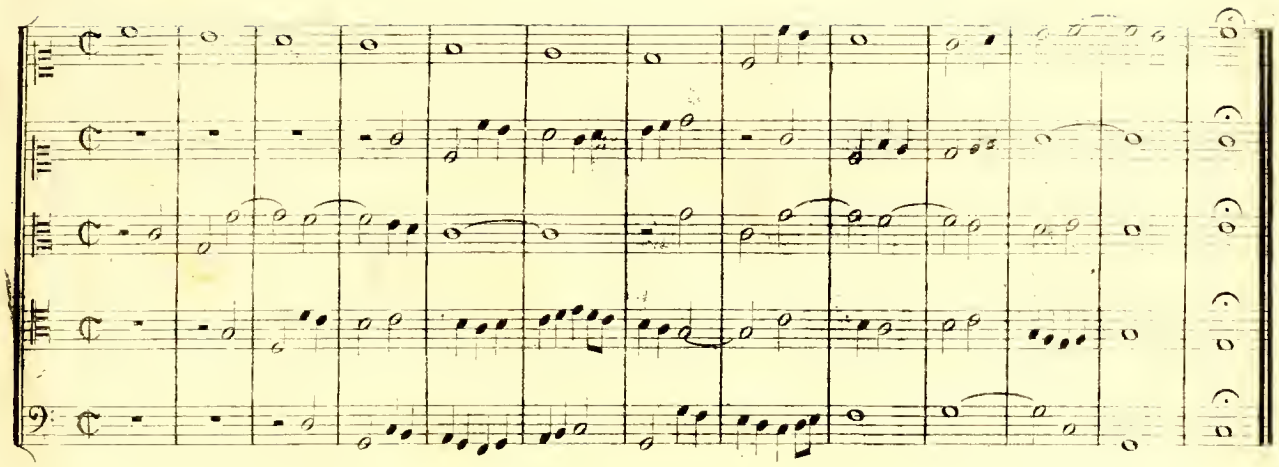
Gammes ascendantes à cinq voix.



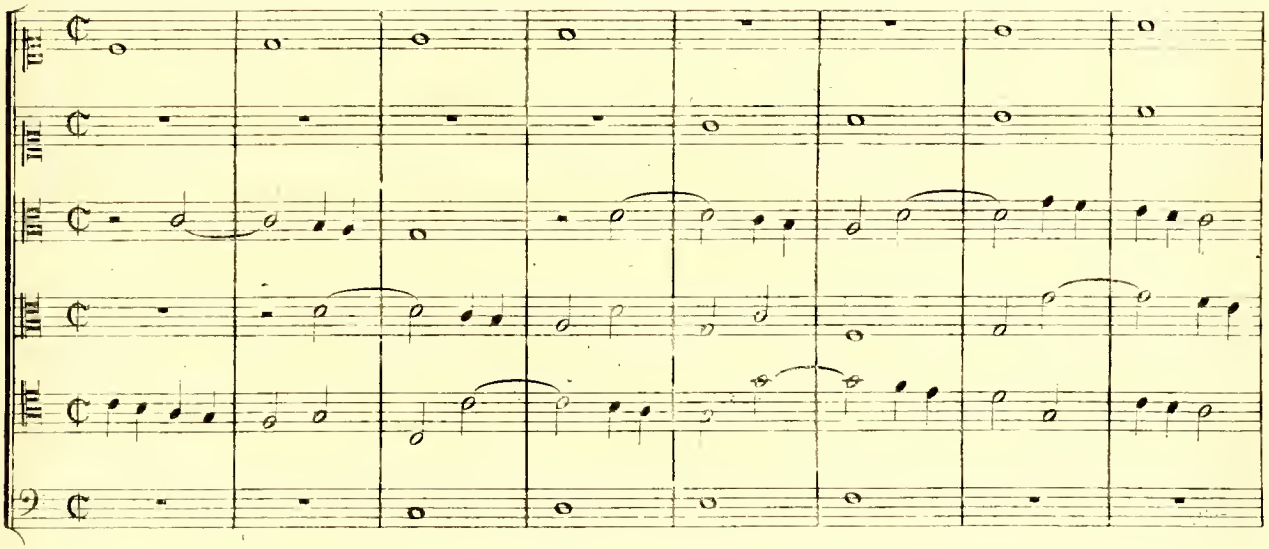


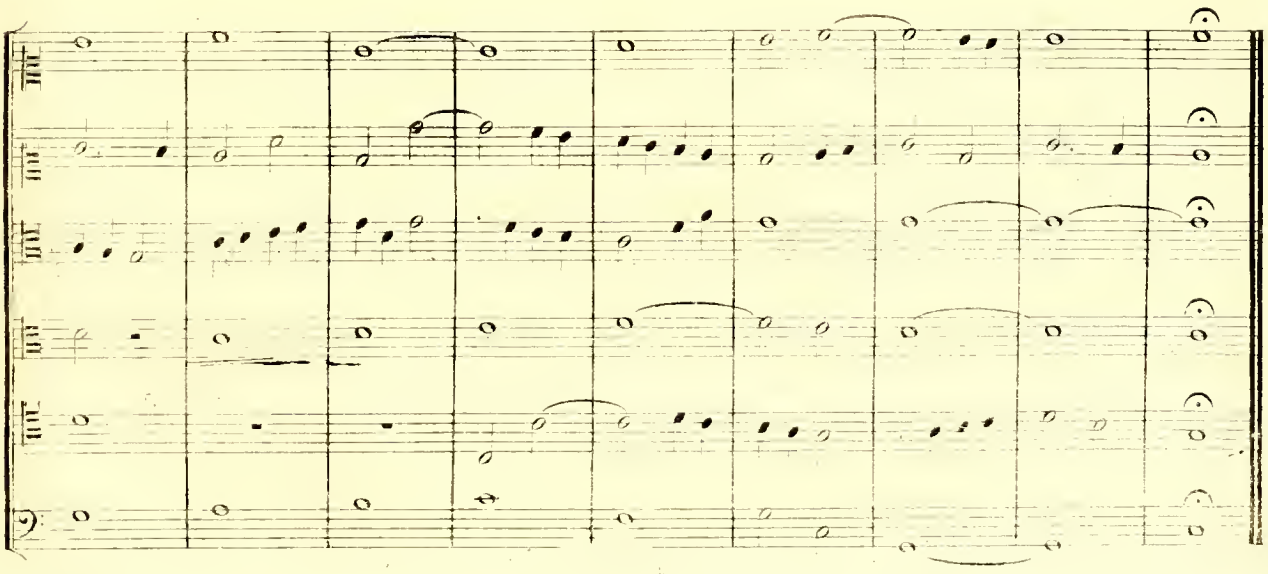
Gammes descendante



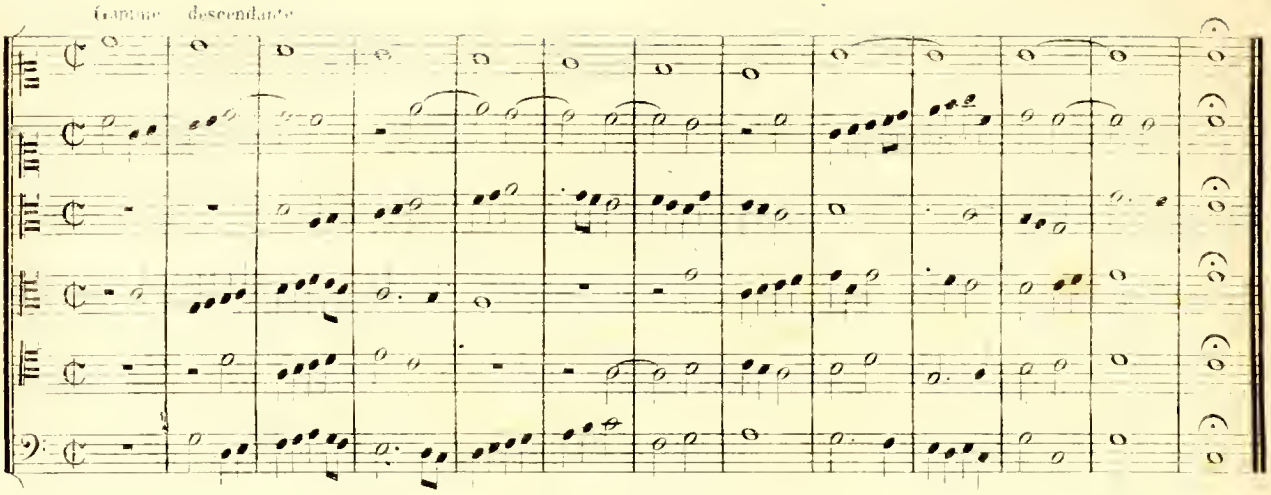


Gamme montante à six voix avec imitations.

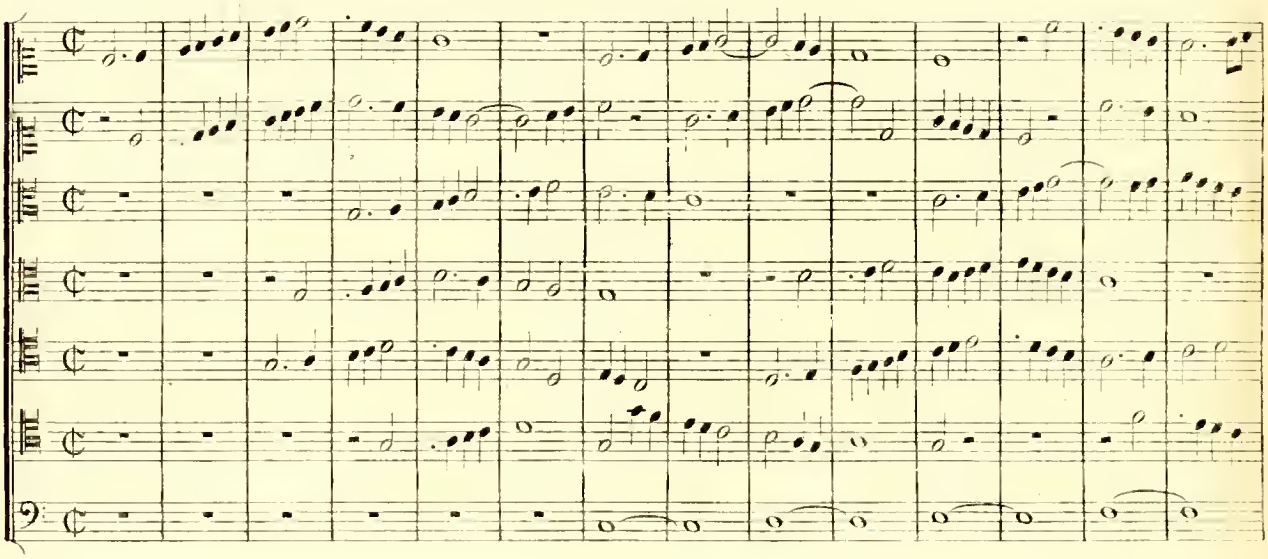


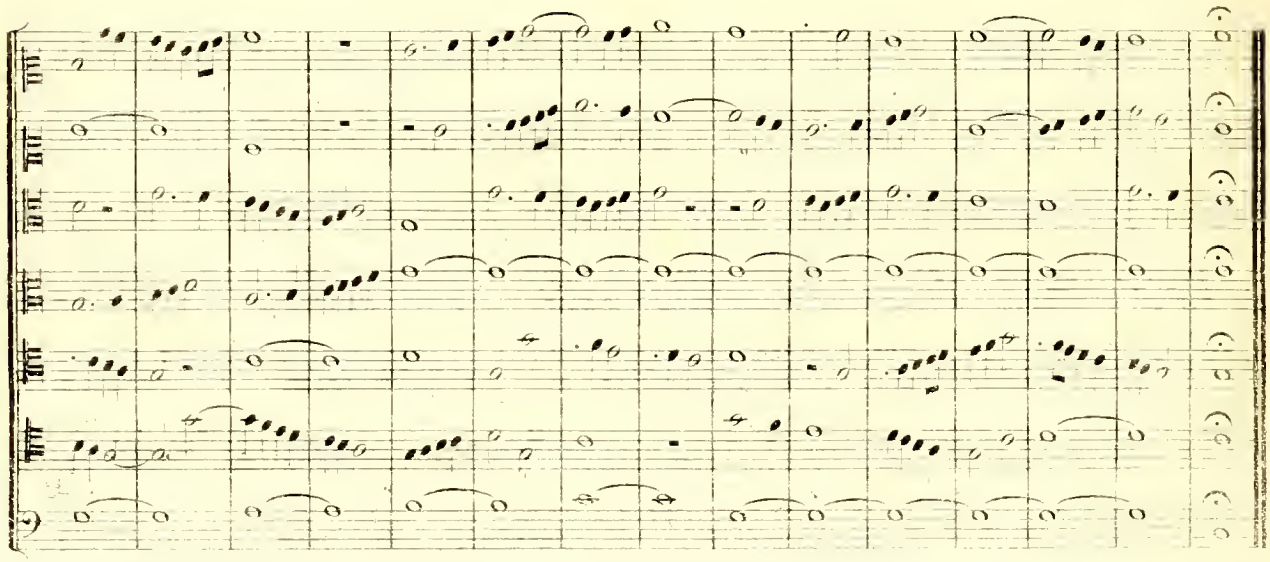


Gamme descendante



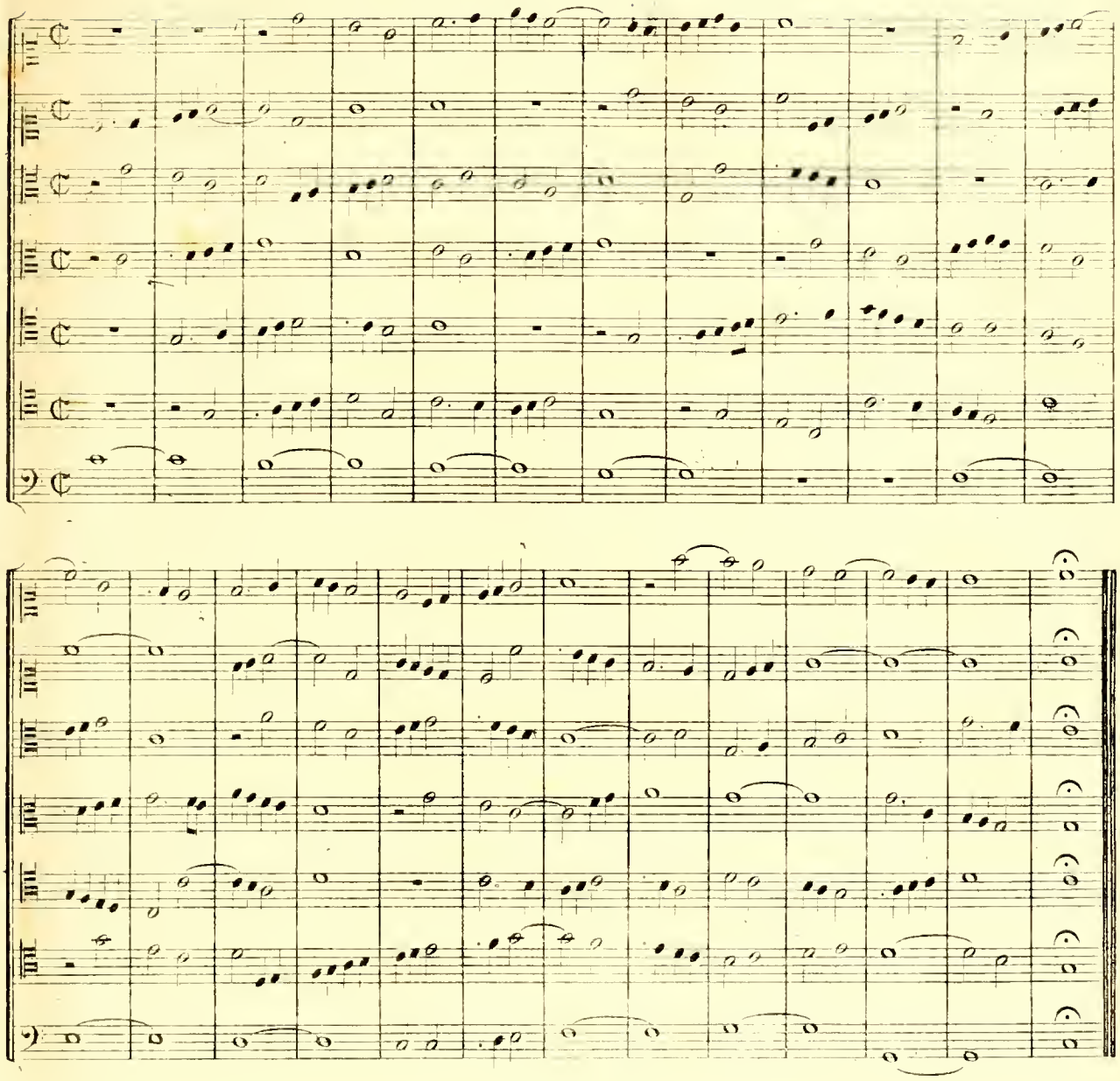
Gamme ascendante à sept parties.





F. T. et Cie 1780

Gamme descendante à sept voix.



CHAPITRE III.

DU CONTREPOINT D'IMITATION À DEUX CHŒURS.

154. L'usage de la musique divisée en deux chœurs de quatre parties chacun, remonte au seizième siècle, et s'est conservé jusqu'à présent, quoiqu'il soit aujourd'hui beaucoup plus rare qu'autrefois.

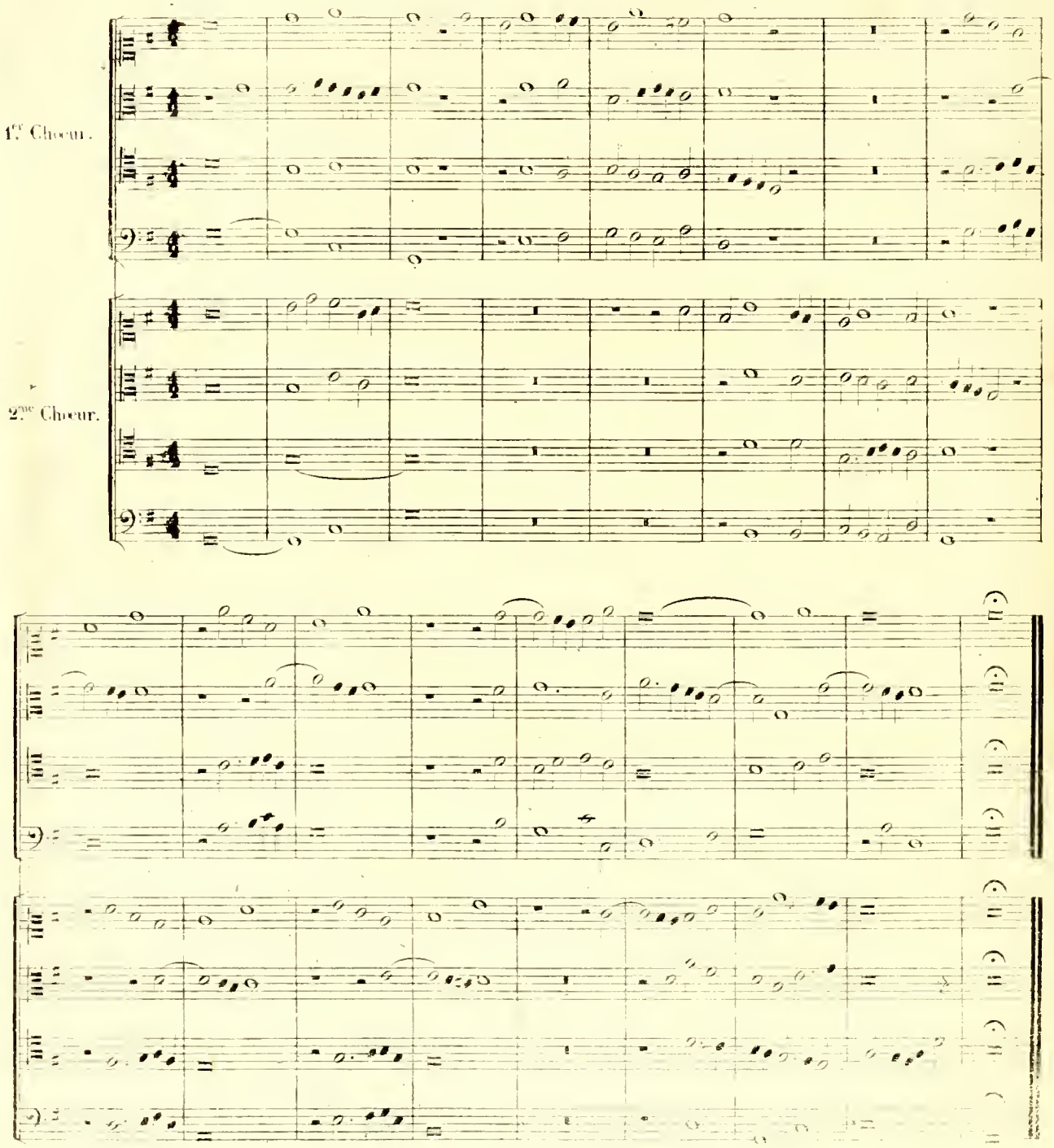
155. La musique à deux chœurs serait sans effet, si les deux chœurs chantaient ensemble sans interruption. Des espèces de dialogues dans lesquels ils se font entendre alternativement, pour se réunir de temps en temps, sont la forme la meilleure pour ce genre de musique, dans lequel réside un caractère de grandeur et de sublimité qu'il n'existe ~~chez aucune~~ autre.

156. Les réponses alternatives des deux chœurs font naître l'occasion d'employer avec avantage l'imitation. Il est bon que les entrées de ces réponses se fassent avant que le chœur, qui s'est fait entendre pendant le repos de l'autre, ait terminé, ou du moins sur le dernier accord de la phrase.

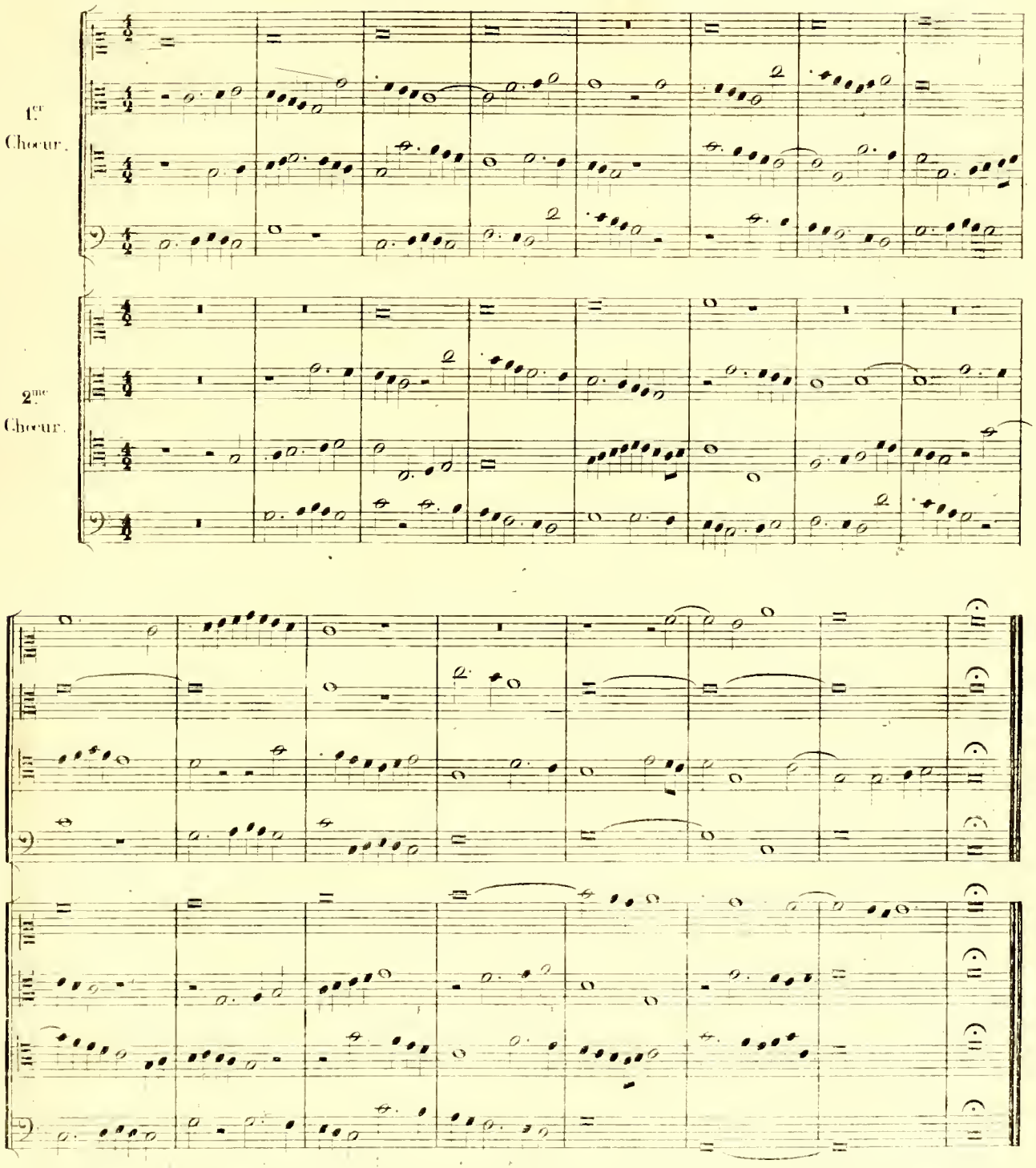
Le repos d'un chœur avant l'entrée du second n'est admissible qu'au commencement du morceau, avant que la composition ait acquis de la vivacité; mais dès que le dialogue est établi, les repos incidents, avant que le second chœur ait fait sa rentrée, jetteraient de la froideur dans le morceau.

157. Deux sortes d'imitations sont employées dans la musique à deux chœurs, savoir: 1° l'imitation du second chœur avec le premier, ou de celui-ci avec l'autre; 2° l'imitation des parties de chaque chœur entre elles. Il est des morceaux de musique où la première espèce d'imitation est seule employée; il en est d'autres, où l'on fait usage de toutes les deux.

Voici un exemple du premier genre de disposition.



L'exemple suivant à deux chœurs est établi sur la gamme; il offre à la fois des imitations entre les deux chœurs, et d'autres imitations entre les parties de chacun.



158. Remarquez que dans le premier système de composition comme dans l'autre, les deux chœurs doivent se réunir, que les repos doivent en être bannis dans cette période finale, et que les huit voix doivent être rectes, c'est-à-dire, avoir toutes un dessin différent.

On ne peut acquérir de la facilité et de la correction dans ce genre difficile que par un long exercice.

CHAPITRE IV.

DU CANON.

139. J'ai dit (115) que l'imitation continue prend le nom de *Canon*: ce mot, qui signifie *règle*, lui est appliqué parceque le caprice du compositeur est limité par l'obligation de n'employer que les chants susceptibles d'une imitation non interrompue, et parceque cette imitation est soumise à trois règles sévères dont voici l'énoncé:

1.° Imiter exactement les intervalles, quels qu'ils soient, dans la résolution du canon.

2. Donner aux parties qui résolvent le canon les mêmes valeurs de notes, et la même étendue dans les repos qu'à celle qui le propose.

3.° Ne faire de repos à une voix qu'après l'entrée de l'autre.

Le canon, riche de toutes les variétés qu'on remarque dans l'imitation simple, en a aussi qui lui sont propres. Je me propose d'en exposer les diverses circonstances, dans l'ordre de leur génération.

§. 1.

Du canon simple à deux voix.

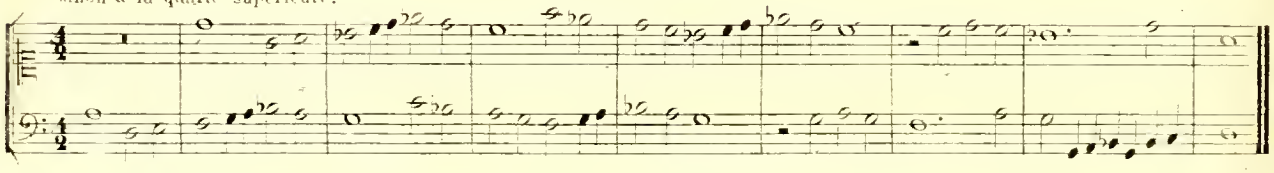
140. Comme l'imitation, dont il n'est qu'une espèce, le canon peut avoir sa résolution à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième et à l'octave, soient inférieures, soient supérieures.

141. Le style ancien et sévère n'admet que les canons à la quarte, à la quinte et à l'octave. Les canons à l'unisson et à l'octave sont les plus en usage dans le style moderne, qui n'admet ceux à la quarte et à la quinte qu'avec de certaines restrictions dont voici les motifs.

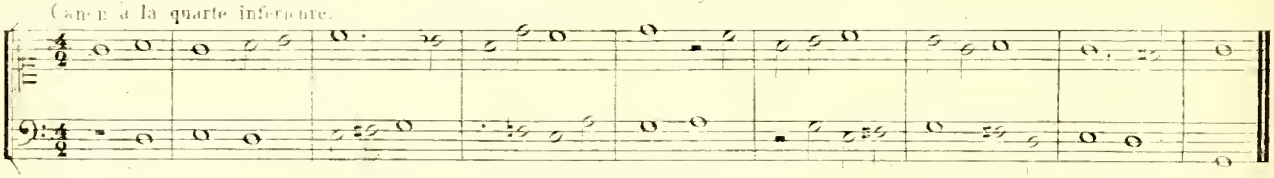
La tonalité du plain-chant, dans laquelle ont écrit tous les compositeurs des XV.e et XVI.e siècles, n'ayant pas de note sensible réelle, ne donne point lieu à la modulation proprement dite: la forme des chants détermine seule le ton. Il suit de là qu'il importe peu que l'imitation canonique soit à la quarte, à la quinte ou à l'octave, car il ne peut en résulter qu'une voix module dans un ton, pendant que l'autre moduleroit dans un ton différent.

EXEMPLES.

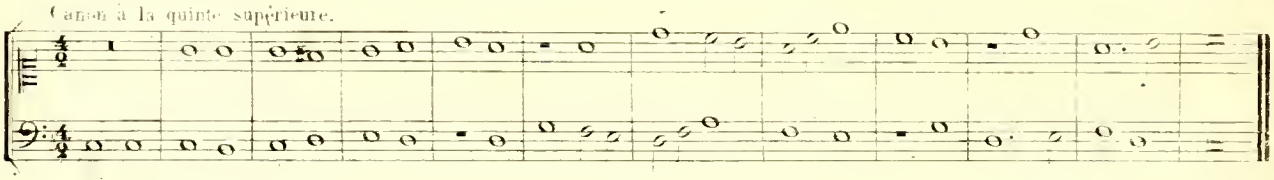
Canon à la quarte supérieure.



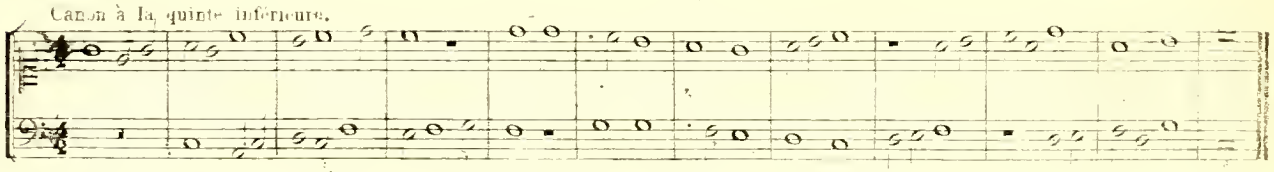
Canon à la quarte inférieure.



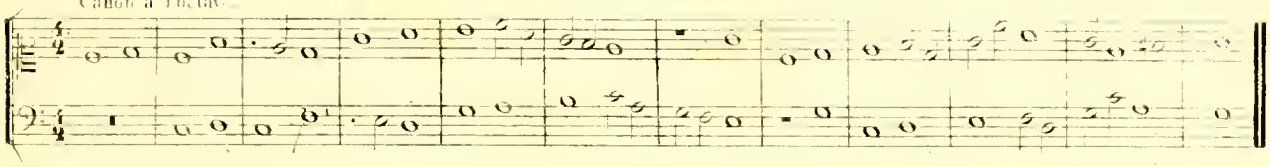
Canon à la quinte supérieure.



Canon à la quinte inférieure.



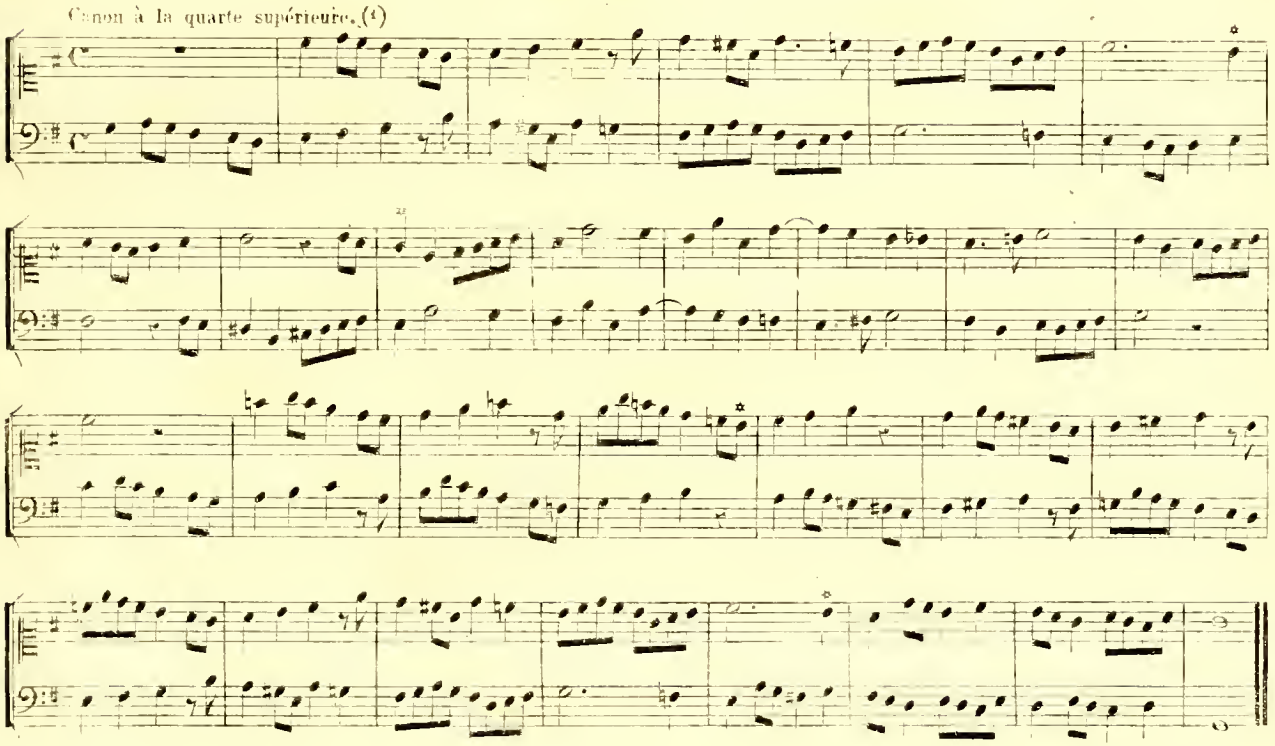
Canon à l'octave.



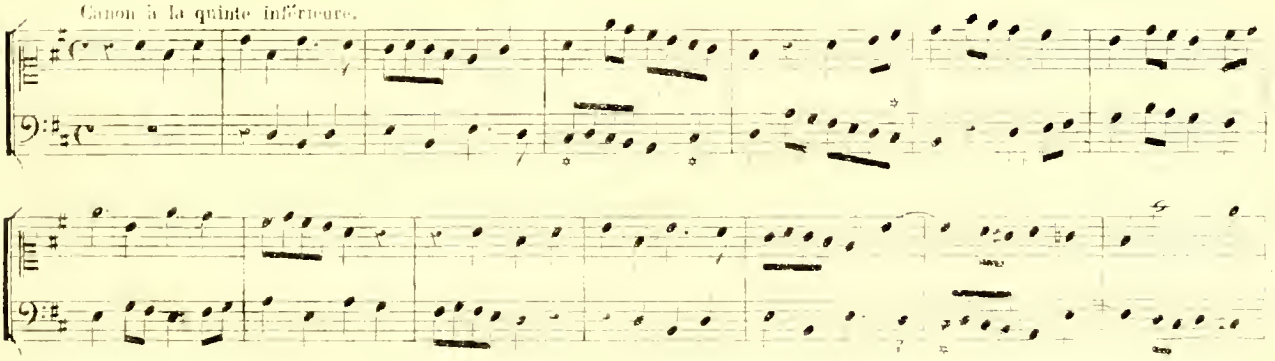
142. Dans la tonalité moderne, la note sensible et le quatrième dégré ne laissant aucun doute sur le ton, il est évident que si l'on fait un Canon exact à la quinte, deux tons différents se prononceront à la fois, car la partie qui résoudra le Canon aura aussi sa note sensible et son quatrième dégré; or, ce combat continuel de deux tons différents serait fatiguant pour l'auditeur: on évite ce défaut en faisant une altération d'un demi-ton dans la résolution du Canon toutes les fois que cela est nécessaire, pour ne pas sortir de la modulation principale. Cette altération se fait en ajoutant un dièse ou en supprimant un bémol, lorsque le Canon est à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure, et en supprimant un dièse ou en ajoutant un bémol, lorsqu'il est à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure.

EXEMPLES de Canons dans la tonalité moderne.

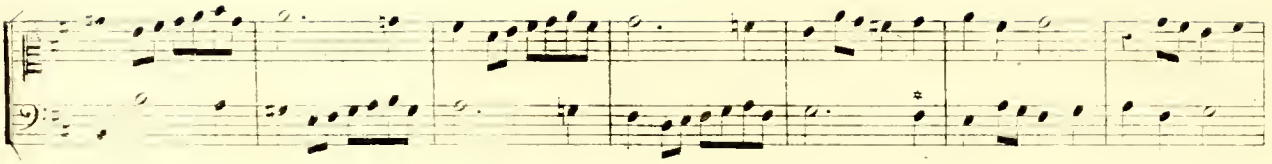
Canon à la quarte supérieure.(1)

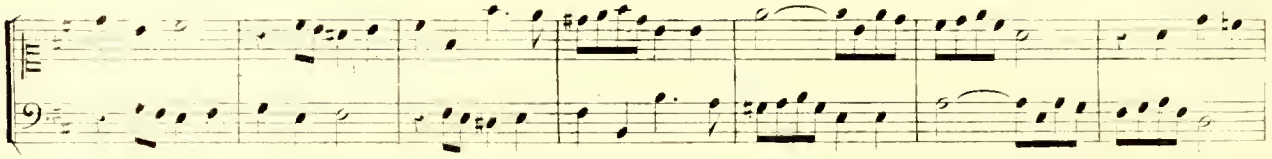


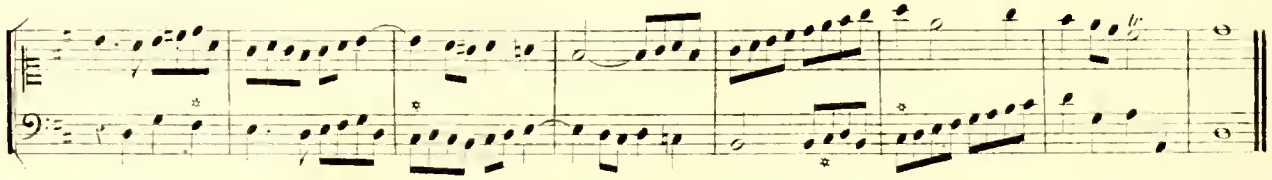
Canon à la quinte inférieure.



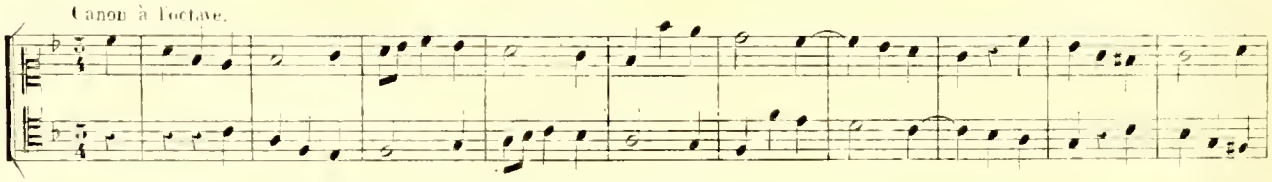
(1) Les altérations sont marquées d'une astérisque.

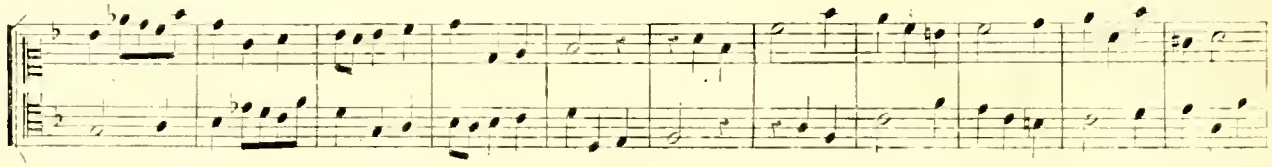


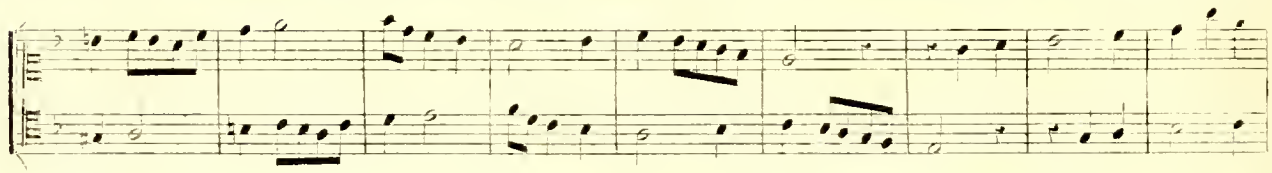


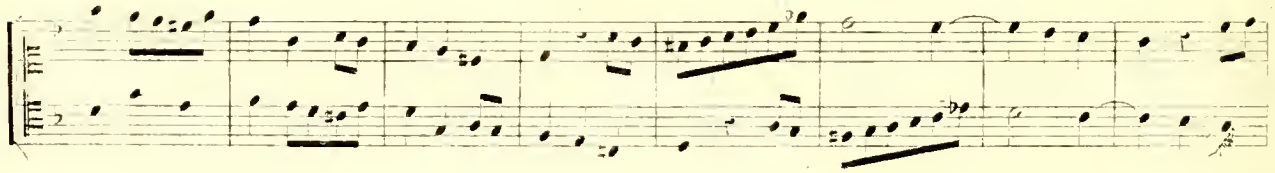


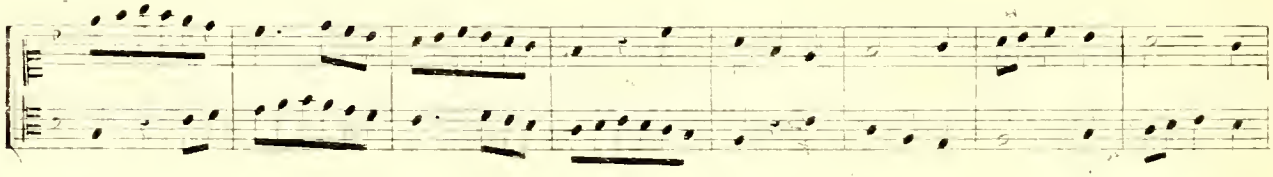
Canon à l'octave.

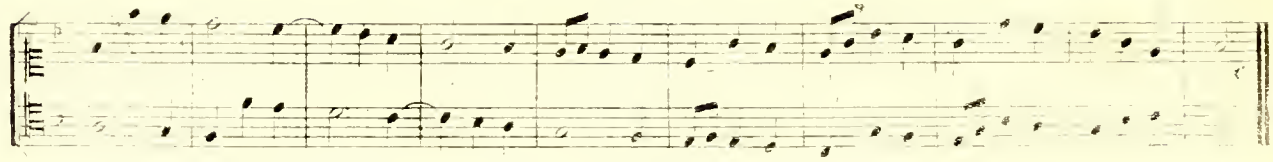








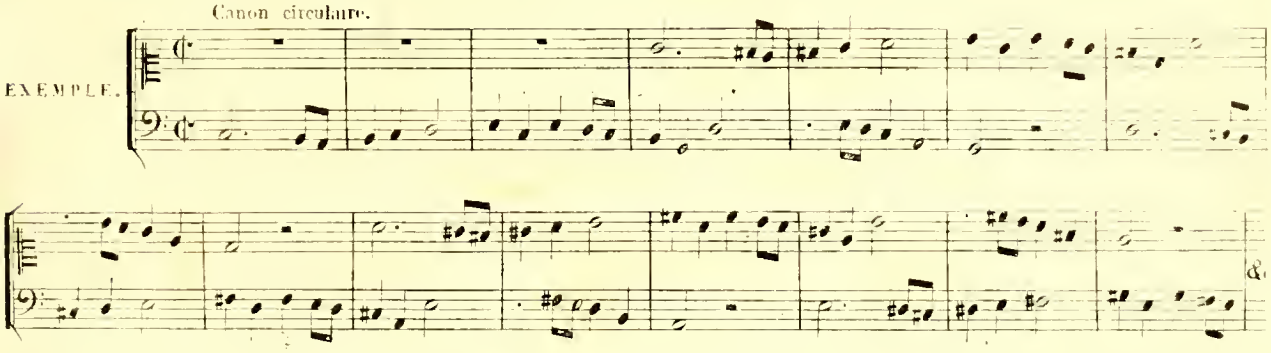




143. On vient de voir que si l'on n'eut pas fait d'altération dans la résolution des canons, le quarte et le quinte des tons étrangers au principal se seraient prononcés; dès lors la voix qui propose le canon aurait été obligée de suivre cette modulation pour ne pas choquer l'oreille: d'où il serait résulté une seconde modulation dans la résolution, et ainsi de suite, en s'éloignant toujours du ton primitif. Il est des canons faits sur ce principe, qui, de proche en proche, parcourent les douze tons majeurs ou mineurs du système; on leur donne le nom de *Canons circulaires* parcequ'après avoir suivi cette série de modulations, ils se trouvent au point où ils ont commencé, et semblent ainsi décrire un cercle parfait.

Canon circulaire.

EXEMPLE.

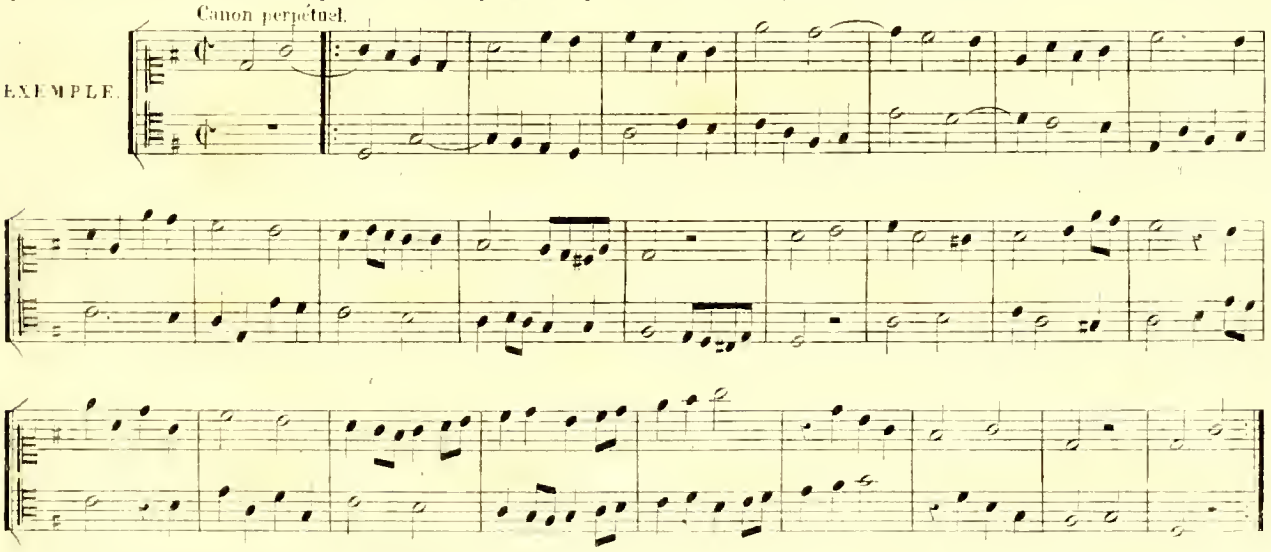


144. Le Canon peut avoir une terminaison ou n'en avoir point.

Les exemples que j'ai donnés (141) sont des Canons terminés; ceux qui ne le sont pas s'appèllent *Canons perpétuels*: ils ne diffèrent des autres que par les dernières mesures, qui doivent être disposées de manière que le canon recommence par une voix pendant que l'autre achève sa résolution.

Canon perpétuel.

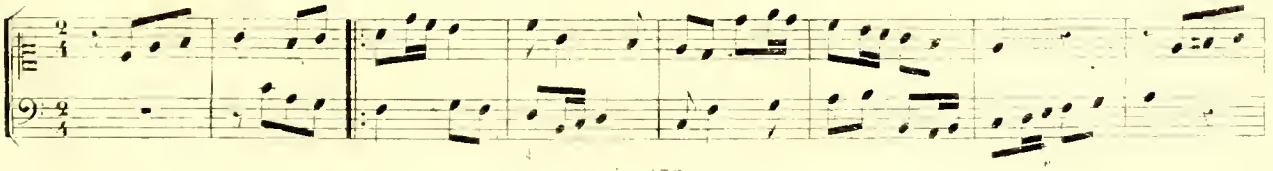
EXEMPLE.

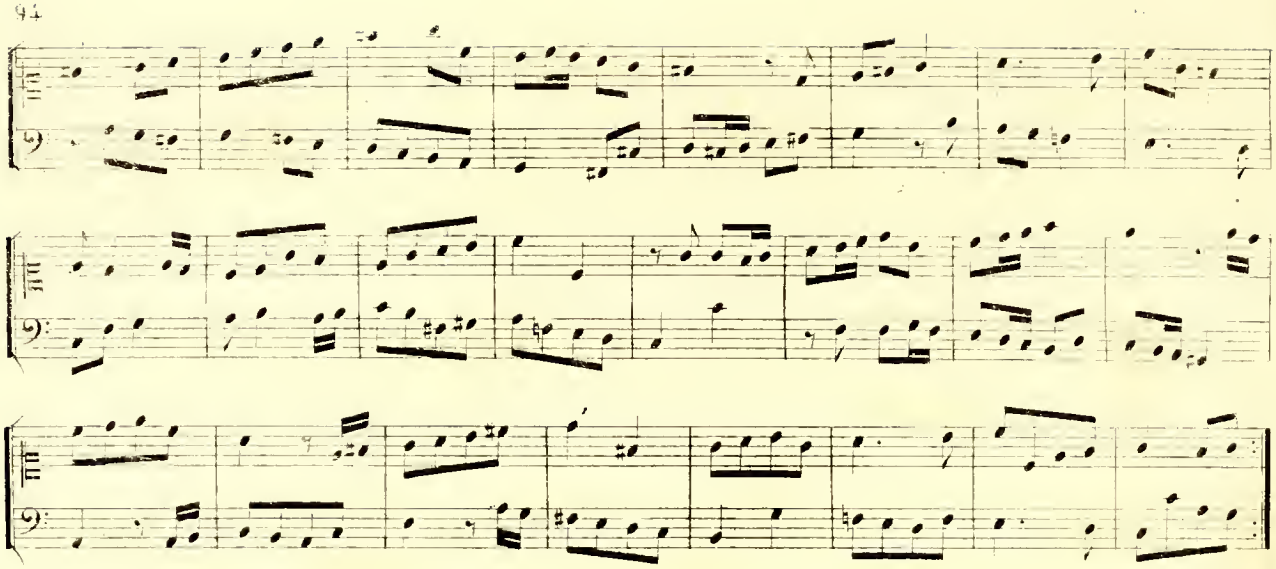


Tout Canon circulaire est nécessairement perpétuel.

145. Le Canon par mouvement contraire ne diffère de l'imitation du même genre que par sa durée qui est plus longue, et qui peut même être perpétuelle. Ce genre de Canon exige comme tout autre une imitation exacte d'intervalles et de valeurs; on peut cependant, pour éviter des modulations trop éloignées, répondre aux intervalles majeurs par des mineurs, et réciproquement.

EXEMPLE d'un Canon par mouvement contraire.

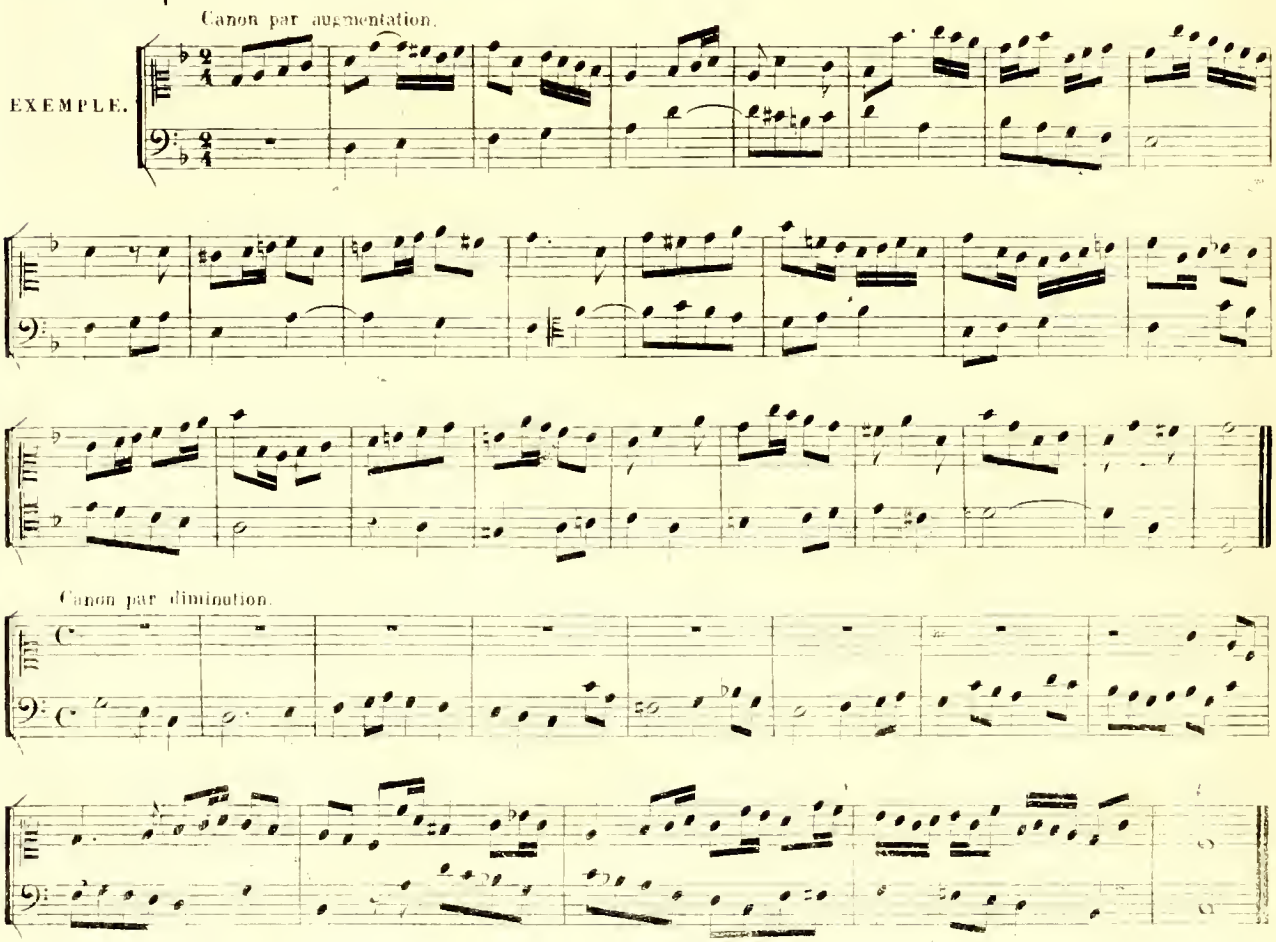




146. Les Canons par augmentation, ou par diminution dans la valeur des notes, se font par le même procédé que les autres, c'est-à-dire, par des tâtonnements de mesure en mesure. Les Canons par augmentation sont moins agréables que ceux par diminution, parceque le mouvement qu'on ralentit nuit à l'effet, au lieu que celui qu'on accélère y ajoute. Le motif d'un Canon par augmentation doit être composé de notes de peu de valeur, et l'entrée de la voix qui résout le Canon doit se faire le plus promptement possible: c'est exactement le contraire pour faire un canon par diminution.

Canon par augmentation.

EXEMPLE.



147. Il est des canons dont le sujet est susceptible de plusieurs résolutions, soit à des intervalles différens, soit à des distances diverses, soit à volonté par mouvement direct et contraire, soit enfin par augmentation ou par diminution: on les nomme *Polymorphos*, ce qui signifie *beaucoup de formes*. Ces compositions sont plus curieuses qu'utiles: on y admire plus la difficulté vaincue que l'effet musical. Il est bon de s'habituer à surmonter tous les obstacles, et pour ne rien laisser à désirer, je vais donner des modèles de canons de cette espèce.

Il faut du tact et quelquefois de la bonne fortune pour trouver un sujet propre à plusieurs résolutions, le meilleur moyen est d'éviter les retards d'intervalles, et de faire usage du mouvement conjoint.

EXEMPLE.

1. à la quinte interieure.

2. à la quinte supérieure.

3. à la quarte inférieure.

4. à la quarte supérieure.

5. à la seconde supérieure.

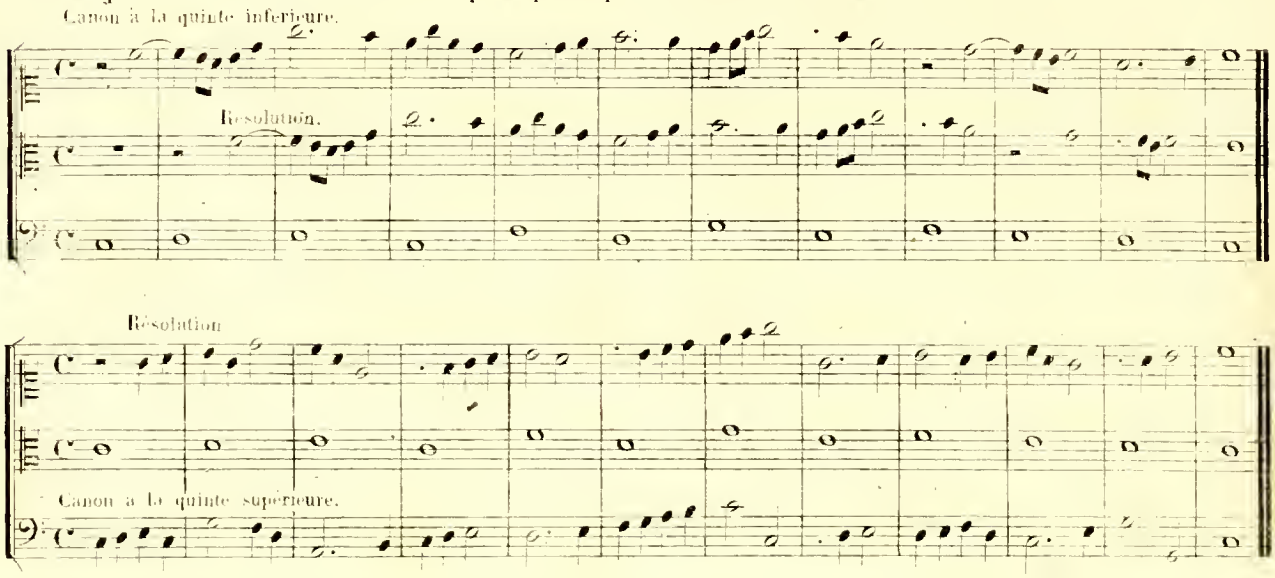
6. à la tierce supérieure en canon circulaire.

7. à l'octave.

8. à la tierce supérieure par mouvement contraire.

Les combinaisons dont ce sujet est susceptible sont loin d'être épuisées dans les exemples précédens; mais elles suffisent pour indiquer le procédé, et je m'arrête pour abréger.

148. Le Canon est quelquefois employé comme accompagnement du plain-chant. *Berardi* a donné dans ses *Documenti armonici* des règles très nombreuses pour la facture de cette sorte de composition; mais tous ces préceptes se réduisent à un seul: *suivre les règles du Contrepoint fleuri à l'égard du plain-chant.* Quant à la construction du canon, elle est sans doute plus difficile que celle des précédents, puisque le choix des formes est limité par le sujet auquel il doit servir d'accompagnement; mais la méthode des tâtonnements est encore la seule qu'on puisse indiquer, car si l'on voulait faire des règles, il y en aurait autant que de cas particuliers: j'aime mieux donner des exemples qu'on pourra consulter avec fruit.



On verra dans le chapitre 5.e à quel usage servent ces sortes de canons dans les compositions à 5, 6 et un plus grand nombre de parties.

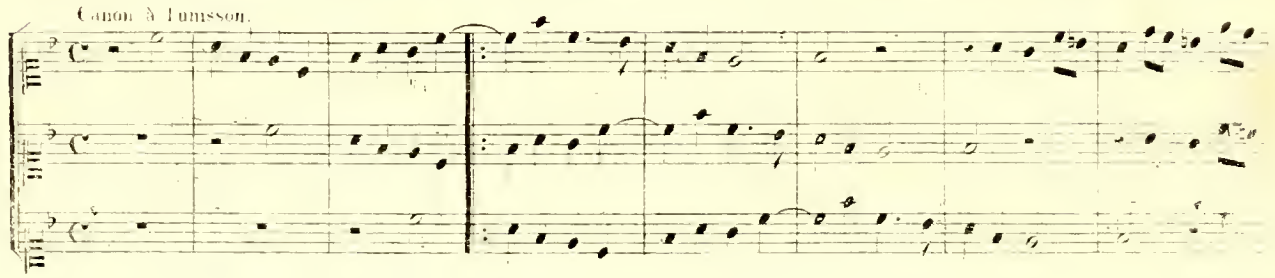
149. On peut faire aussi des Canons à deux voix, auxquels on ajoute un accompagnement, soit libre, soit composé selon les règles du Contrepoint rigoureux: dans le premier cas, on n'éprouve aucune difficulté l'accompagnement se bornant à soutenir l'harmonie sans dessein déterminé; dans le second, il faut se conformer à de certaines lois qui seront exposées au chapitre suivant.

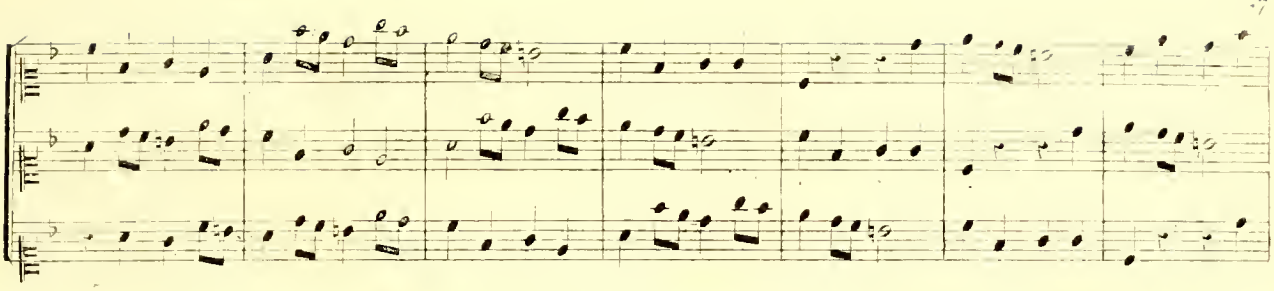
§ 2.

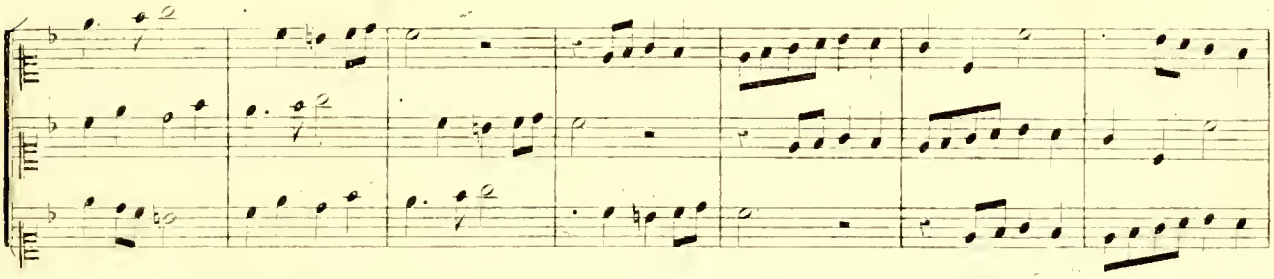
DU CANON SIMPLE À TROIS VOIX.

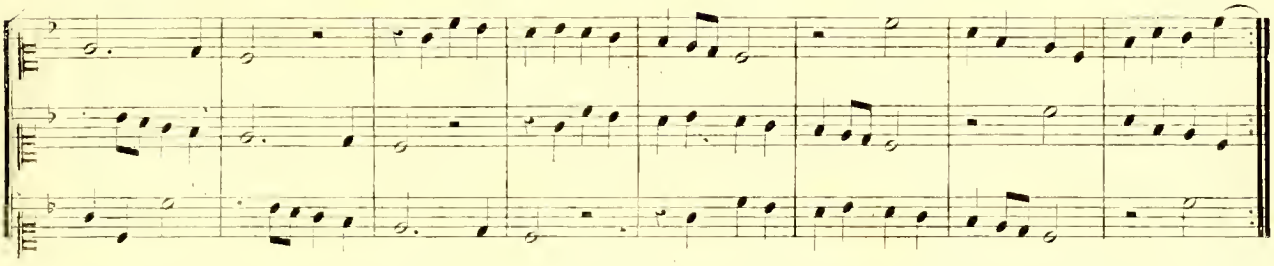
150. Le canon à trois voix ne diffère de celui à deux que par la difficulté de disposer le sujet de manière qu'il puisse être résolu par deux parties au lieu d'une. Pour y parvenir, on est contraint à écrire le sujet de mesure en mesure en même tems que les résolutions, et souvent il faut changer quelque chose dans ce qui précède pour rendre ce qui suit plus facile, soit dans l'harmonie, soit dans la modulation: d'où l'on voit qu'il est peu de canons à deux voix qu'on puisse disposer à trois.

Au reste, toutes les espèces de Canons *à deux* peuvent se faire *à trois*, comme les exemples suivants le démontreront.

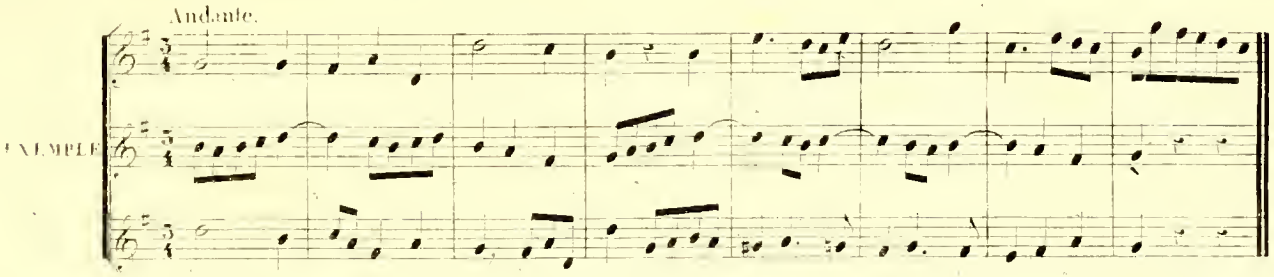




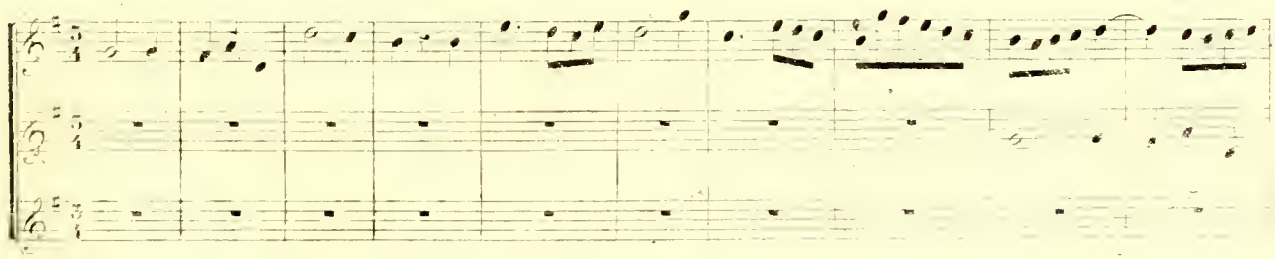




151 Il est une autre manière de faire le Canon à l'unisson à trois parties; elle consiste à imaginer une phrase de chant de quatre, six ou huit mesures. Cela fait, on lui donne dans les autres voix un accompagnement qu'on rend chantant autant que possible, et l'on met le tout en partition, comme on ferait pour un Trio ordinaire; ces Canons ne sont en usage que dans le style moderne.



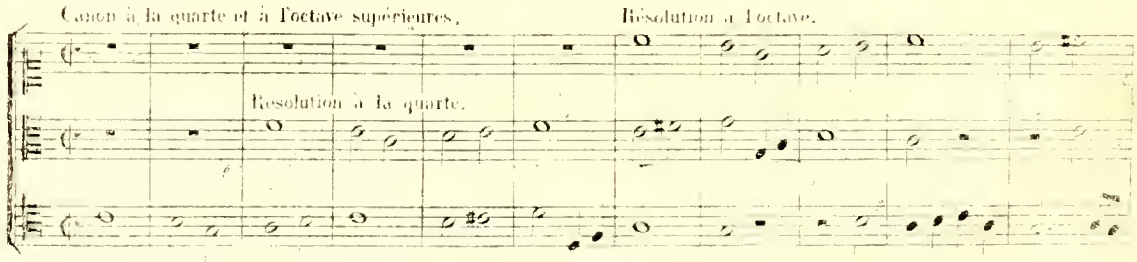
Lorsqu'on a vérifié par cette opération la régularité de l'harmonie, on écrit le chant seul, auquel on fait succéder l'accompagnement de la seconde partie, puis celle de la troisième, et l'on fait entrer ces parties en canon, comme dans l'exemple suivant:

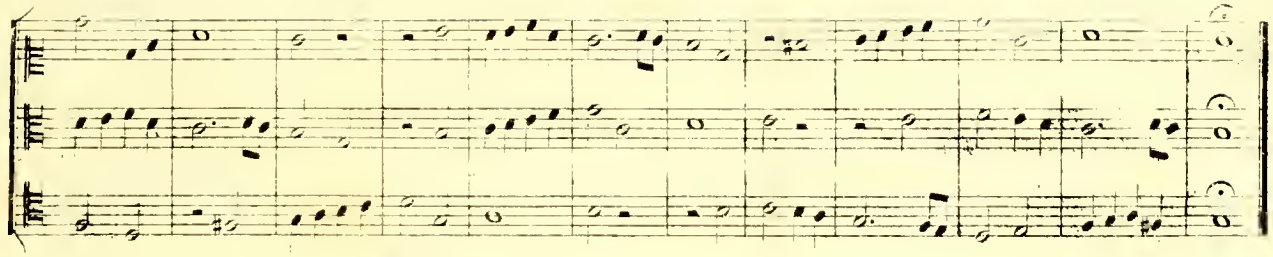


Cette espèce de Canon est fort en usage dans la musique théâtrale moderne: elle est facile à faire quant à la partie matérielle de l'art; mais elle exige plus d'élégance dans le chant que les autres espèces.

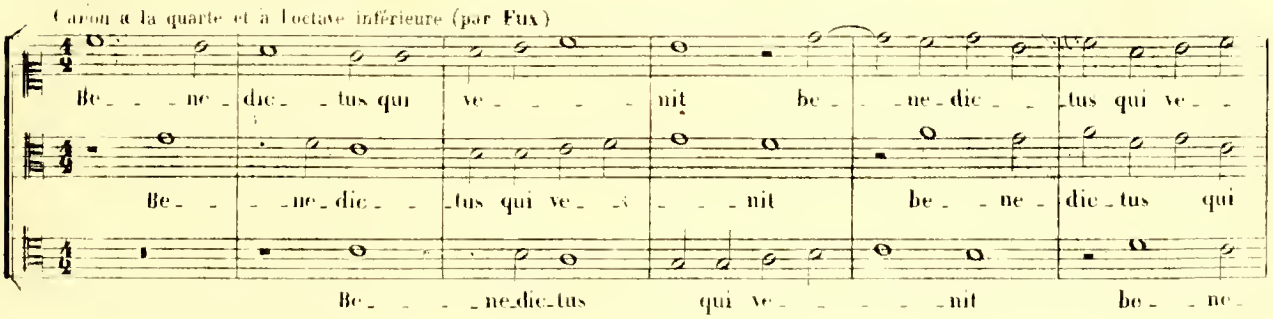
152 Les Canons qui se résolvent à la quarte inférieure ou supérieure par l'une des voix, et à l'octave par l'autre, sont fort difficiles à faire. Comme dans les imitations de la même espèce, les entrées des diverses voix ne peuvent se faire à des distances égales: si la seconde entre un temps ou une mesure après la première, la troisième ne peut entrer que deux temps ou deux mesures après la seconde; il résulte de là que l'harmonie, bonne entre les deux premières parties, cesse souvent de l'être entre la seconde et la troisième, et pour favoriser l'harmonie de celles-ci, on est forcé de doubler plusieurs intervalles entre les premières. De là enfin une sorte de nudité dans l'harmonie générale, et de nombreux redoublements de tierce et de sixte.

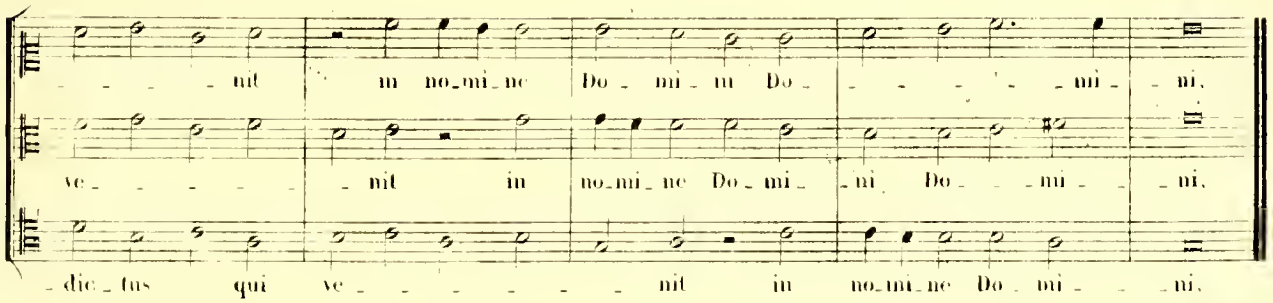
EXEMPLES.





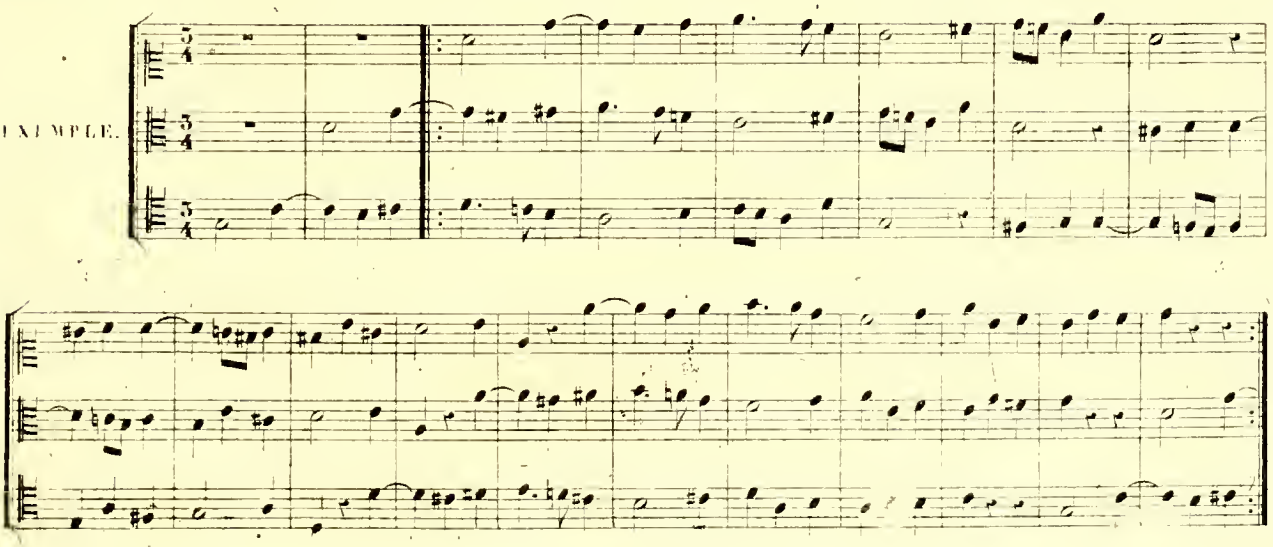
Canon à la quarte et à l'octave inférieure (par Fux)



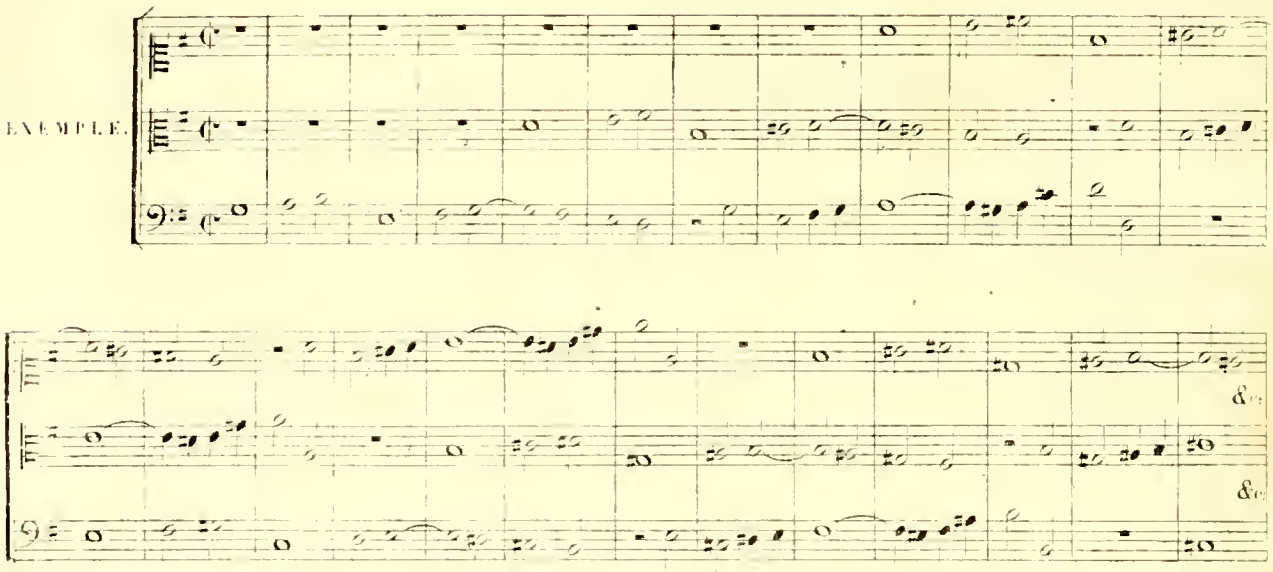


153. Dans la composition des canons dont la résolution se fait de quinte en quinte, on est contraint à altérer les intervalles dans les voix qui les résolvent, afin d'éviter des modulations trop éloignées du ton primitif. Ces altérations consistent dans le changement des intervalles majeurs en mineurs, et des mineurs en majeurs. Cette espèce de Canon a l'inconvénient de ne pas déterminer assez le caractère du ton: elle appartient à la tonalité moderne, et admet conséquemment les dissonnances naturelles sans préparation.

EXEMPLE.



Lorsqu'on veut éviter les altérations dans les canons de quinte en quinte, ils deviennent circulaires, comme je l'ai expliqué N.° 145.



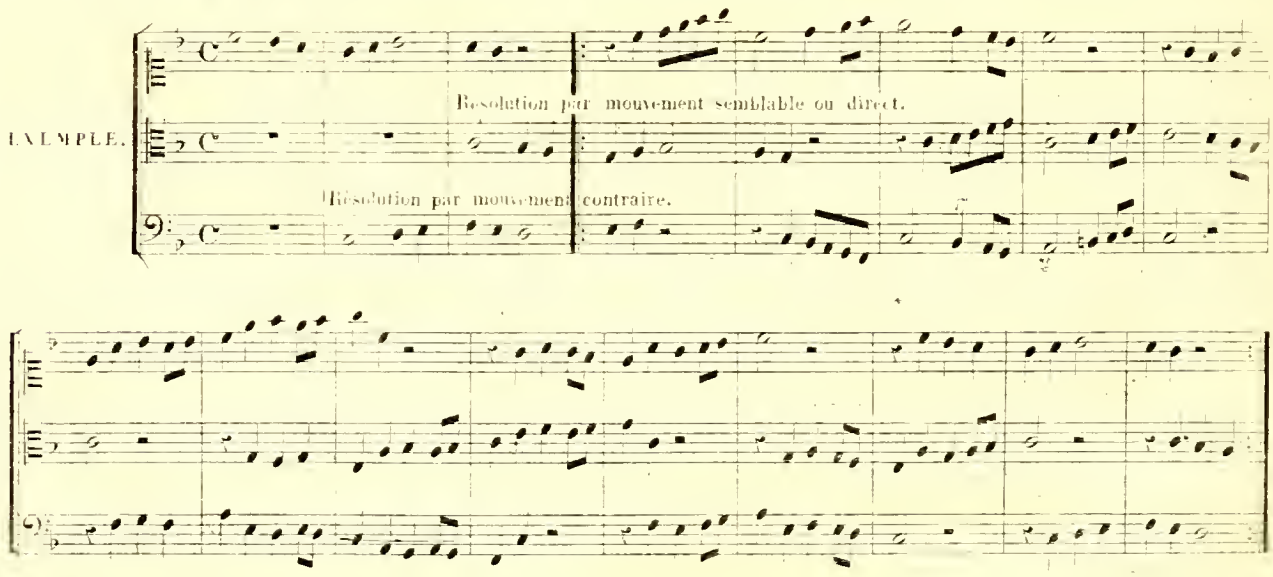
154. Les règles qu'on doit observer pour la formation d'un canon résolu alternativement par mouvement contraire et direct sont:

1.° Mettre la résolution par mouvement contraire à la seconde entrée, et celle par mouvement direct, à la troisième.

2.° Si la première entrée est à la partie supérieure, mettre la seconde à la basse et la troisième à la partie intermédiaire; si la première entrée est à la basse, mettre la seconde à la voix supérieure et la troisième à l'intermédiaire. Par ce moyen on pourra employer l'intervalle de quinte sans craindre que la suite du canon fasse naître des quartes.

3.° Mettre les diverses entrées à des distances égales: sans cette précaution, le canon serait insoluble.

4.° Eviter toutes les dissonnances.



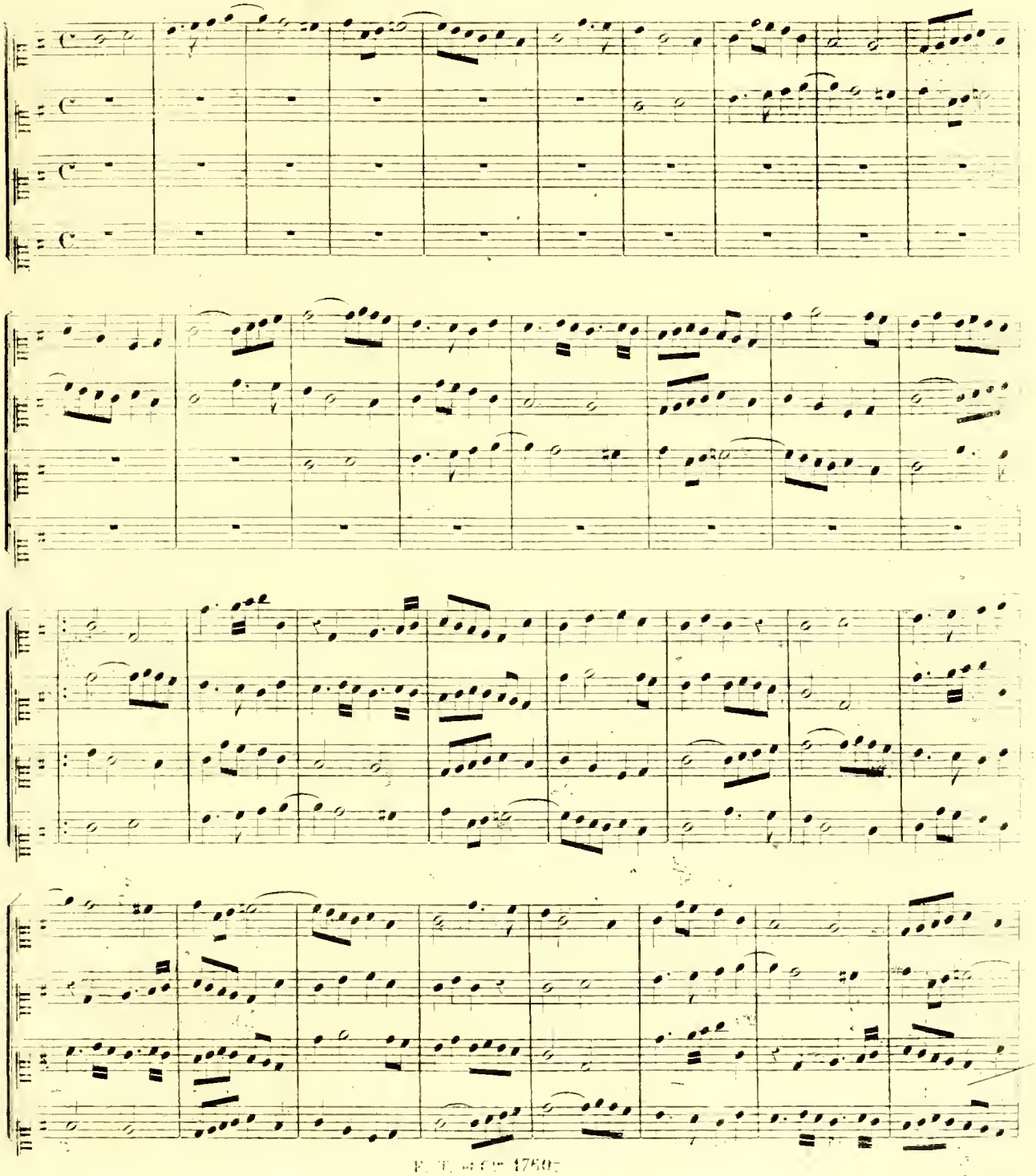
155. Les canons par augmentation ou diminution ne sont point en usage à plus de deux parties, parceque la valeur des notes croissant ou décroissant à chaque résolution, le mouvement deviendrait trop lent ou trop rapide à trois ou quatre parties.

§ III.

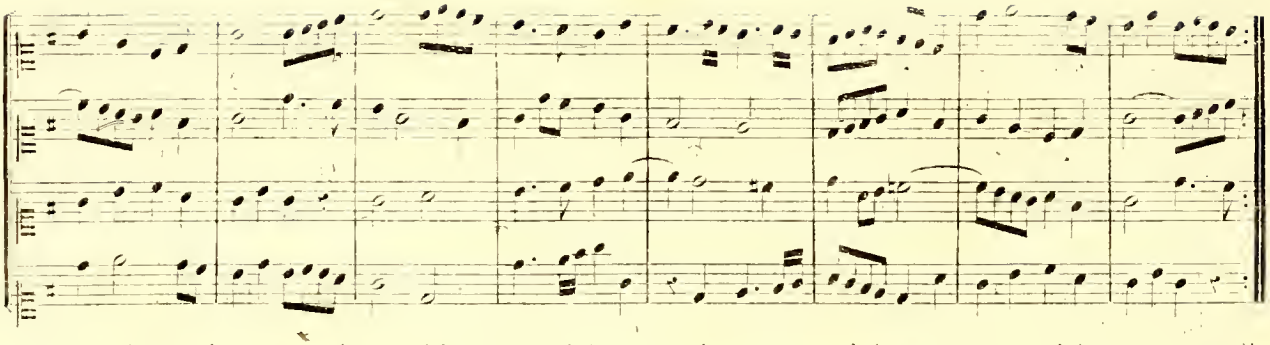
DU CANON À QUATRE VOIX.

156. Le canon à l'unisson et à quatre voix se fait par le même procédé que le canon à trois, c'est-à-dire, en imaginant une phrase de chant qu'on accompagne par trois autres voix, dont on règle l'harmonie en les mettant en partition, après quoi l'on écrit le Canon par entrées successives, comme dans l'exemple suivant:

Canon dans le style moderne.



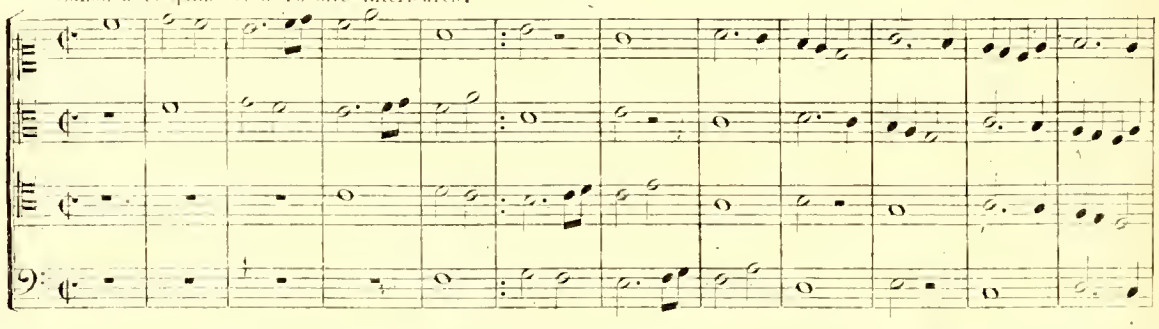
F. T. et Cie 1750.

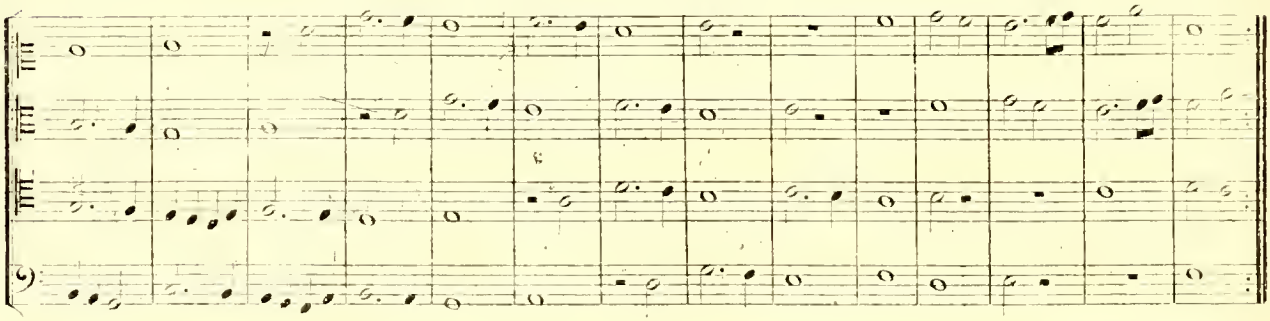


157. Le Canon résolu alternativement à la quarte et à l'octave, ou à la quinte et à l'octave, soient supérieures, soient inférieures, s'établit comme il suit: si la seconde entrée est à la distance d'un temps ou d'une mesure de la première, la troisième doit être à deux temps ou deux mesures de la seconde: la quatrième entrée se fait à la même distance de la troisième que la seconde de la première.

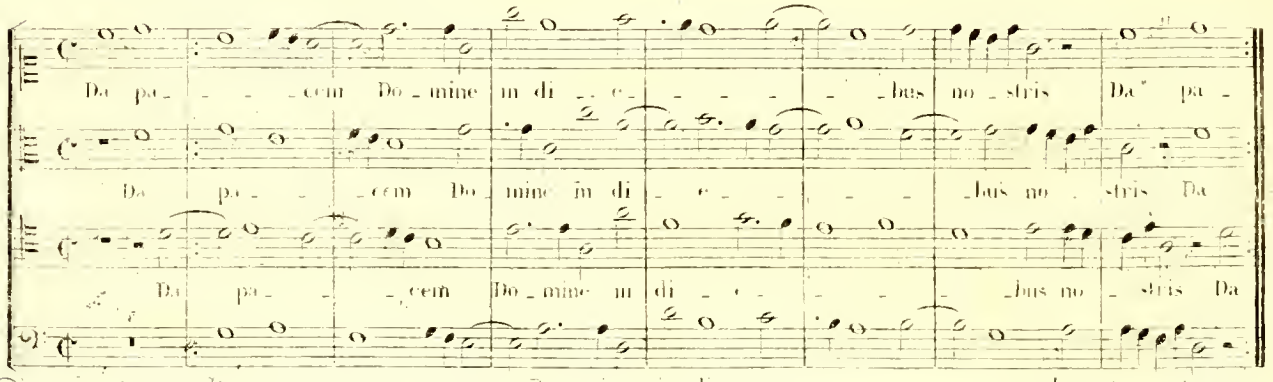
Canon à la quinte et à l'octave inférieures.

EXEMPLE.

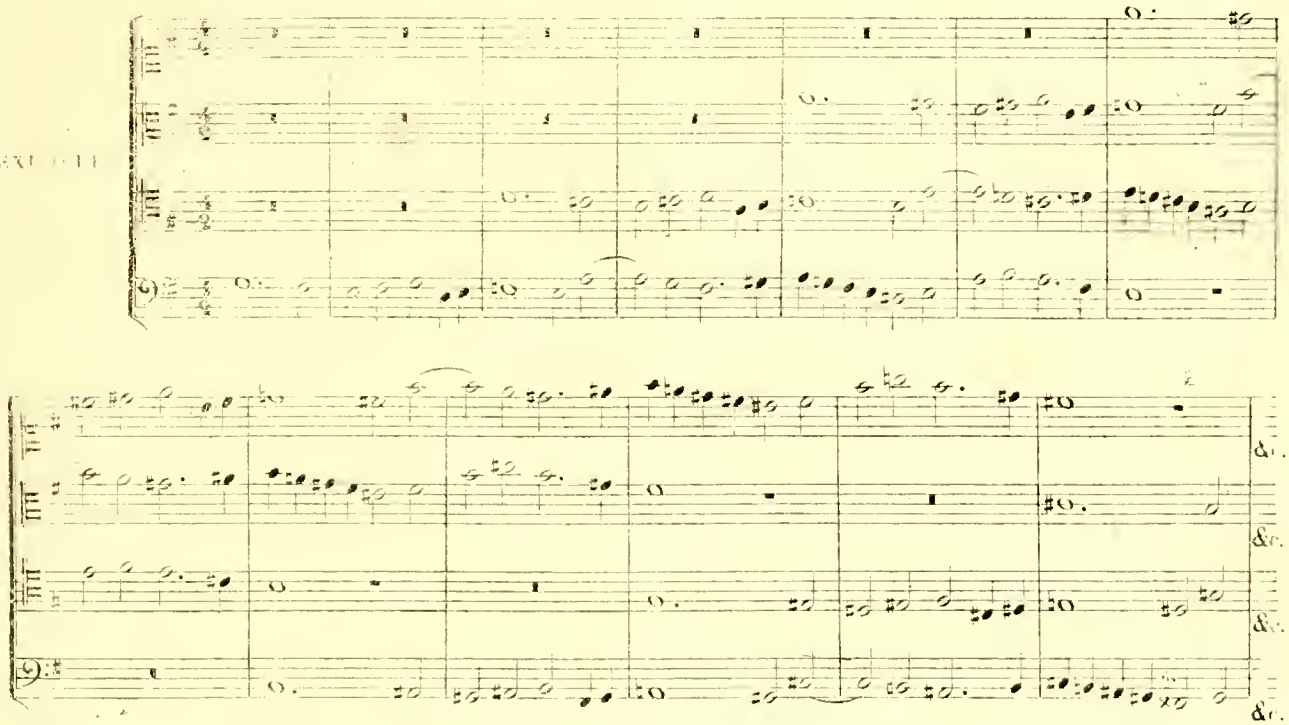




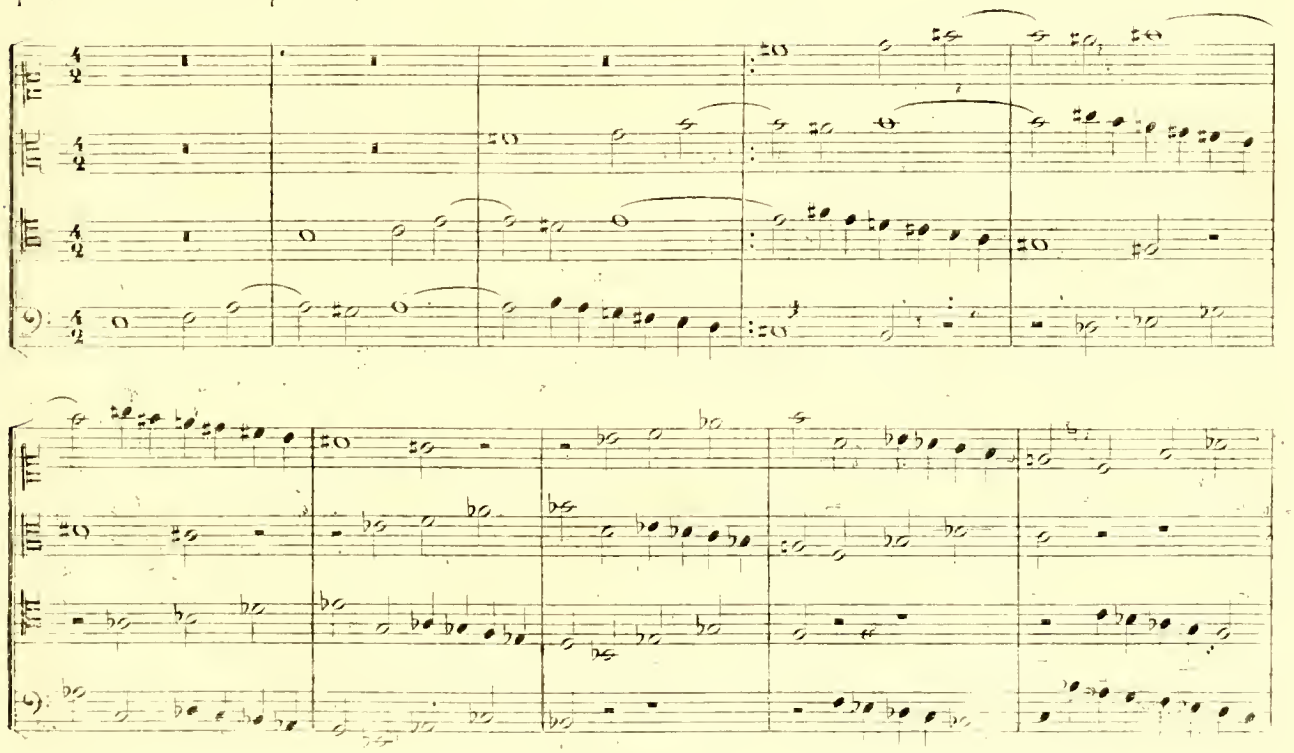
158. Quelquefois, après la résolution du sujet à la quinte inférieure, par la seconde voix, la troisième résout à la septième inférieure et la quatrième à la quarte, en sorte que la troisième et la quatrième sont à la quinte, comme la première et la seconde: tel est le Canon suivant de Hofmann.

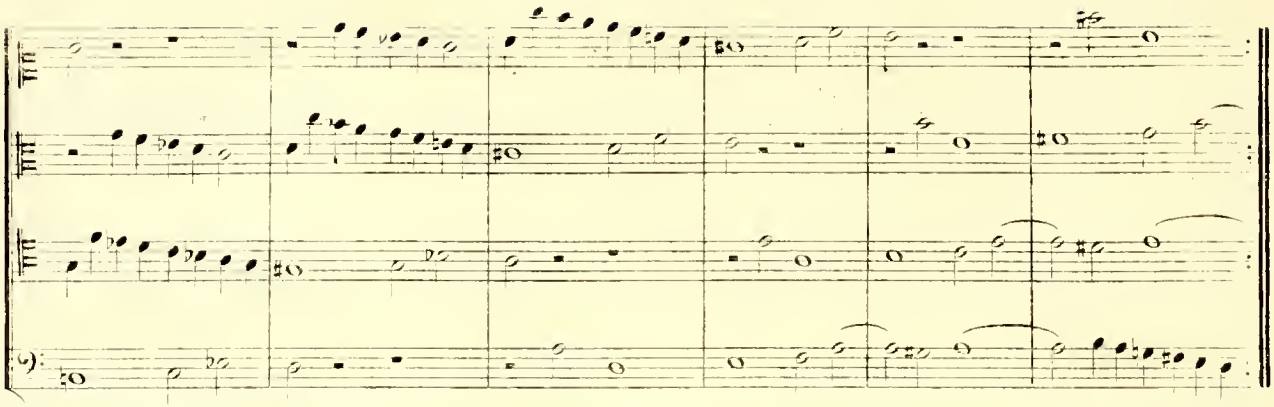


[illegible]. On sait que [illegible] mesures pour construire un canon de cette espèce à quatre parties, il faut se garder de les [illegible] des voix trop rapprochées, afin d'éviter les modulations précaires [illegible] remarquer dans cette espèce.

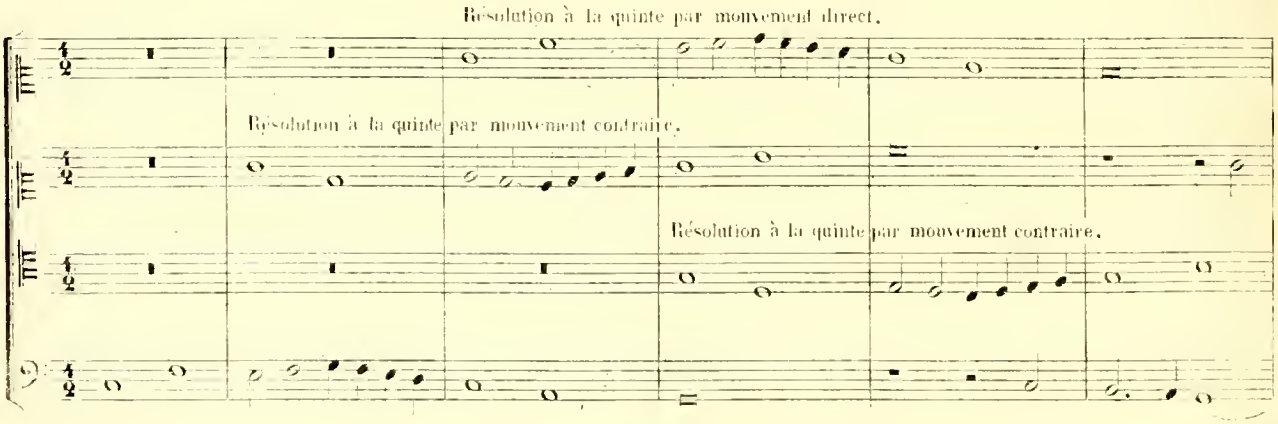


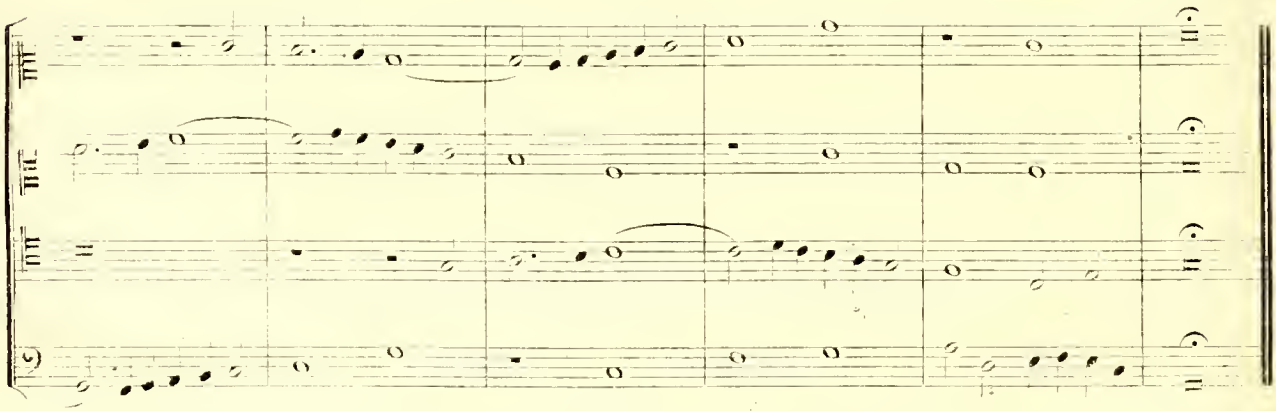
Le canon circulaire suivant de Kirnberger, sauf quelques incorrections, est intéressant par la nouveauté de sa forme: le sujet y suit la modulation des diverses entrées, et, sans recommencer, parcourt les douze tons majeurs, puis revient au thème primitif.



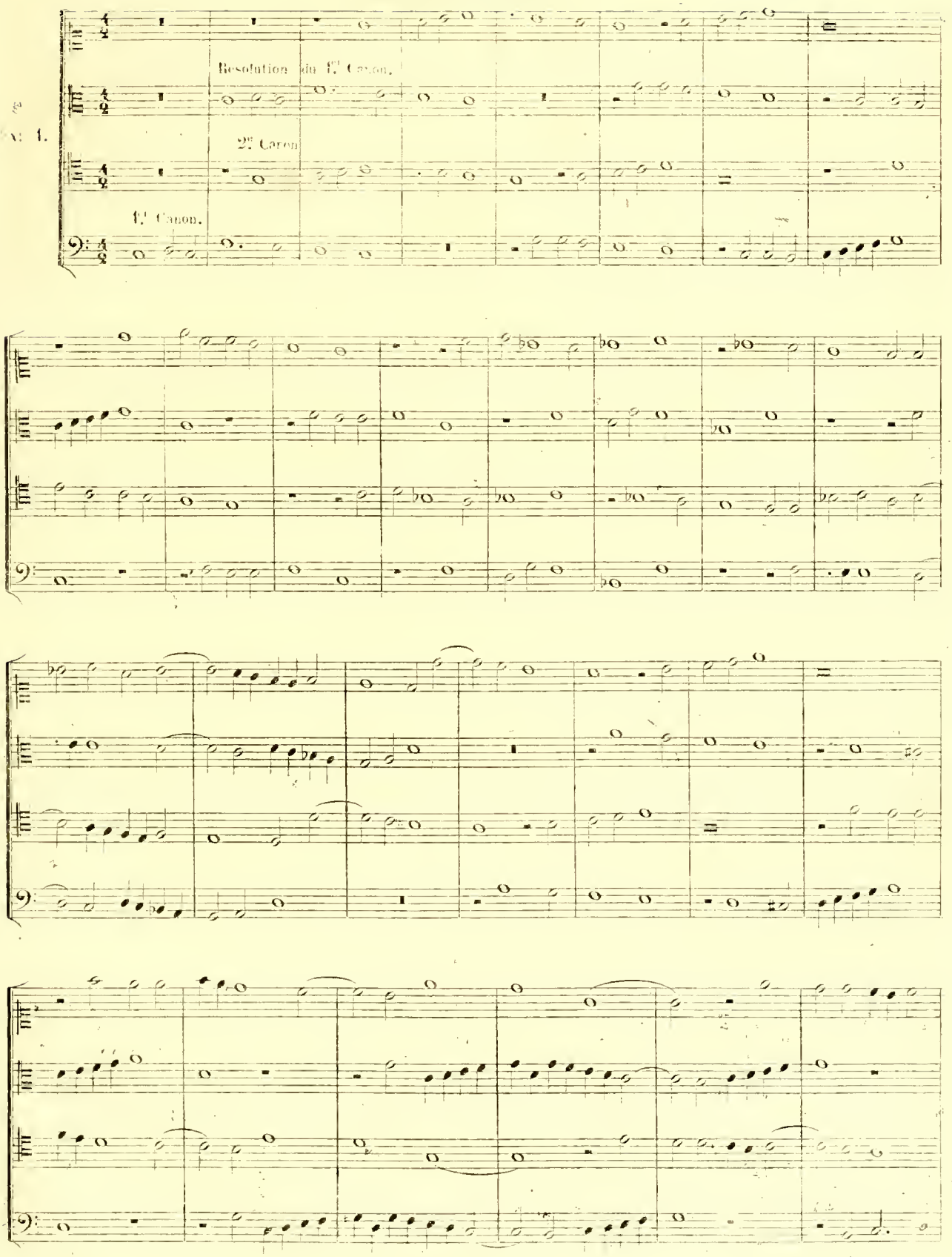


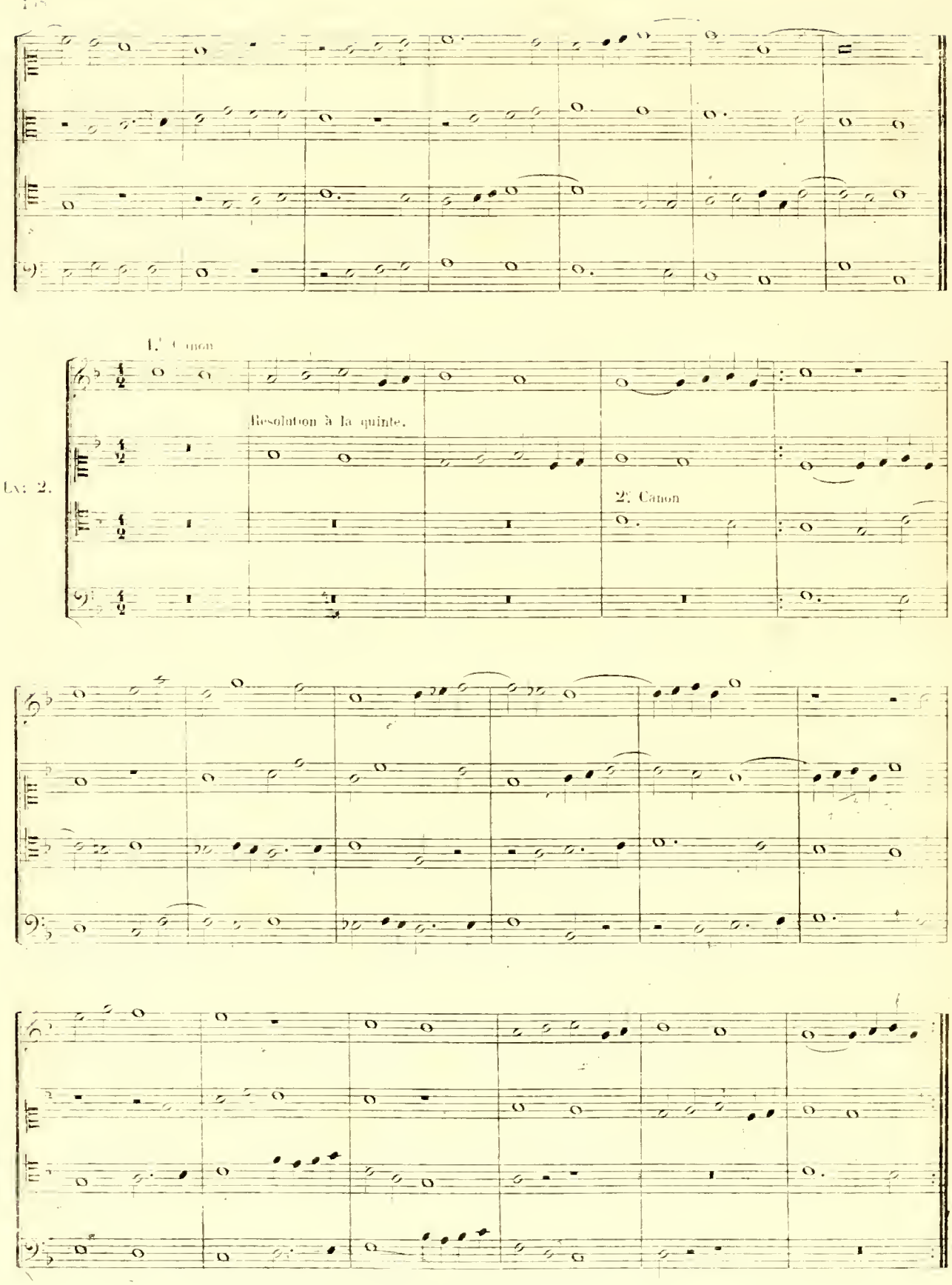
160. Les Canons par mouvements alternatifs contraire et direct sont d'une construction fort difficile, parcequ'on est souvent privé de plusieurs intervalles; l'habitude peut seule enseigner à vaincre les obstacles de ce genre de canon, dont je donne ici un exemple.



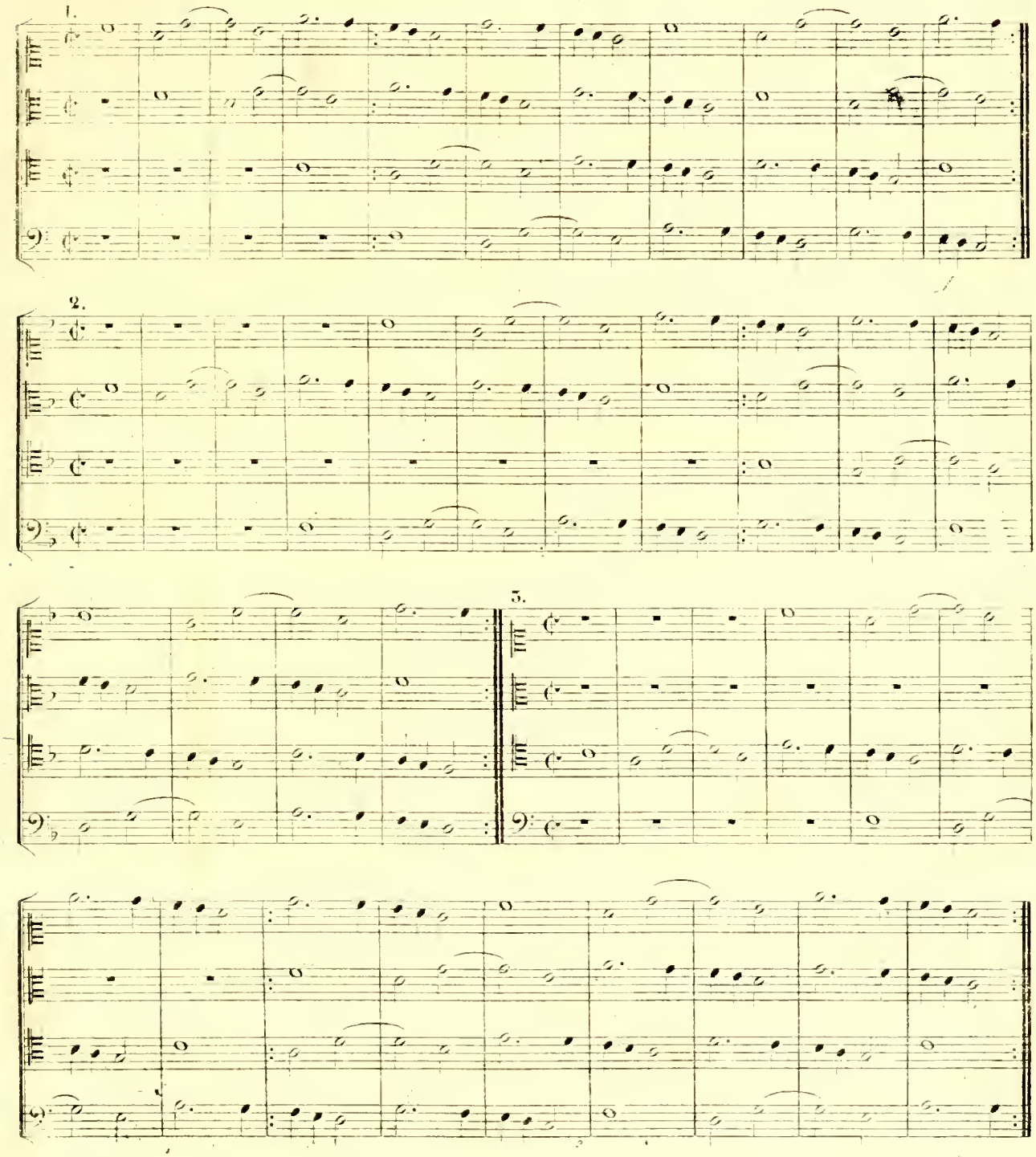


161. Le Canon à quatre parties peut être double, c'est-à-dire, composé de deux canons à deux parties qui se servent mutuellement d'accompagnement. On peut disposer ce genre de composition de deux manières: la première consiste à faire chaque canon à l'octave, ayant soin toutefois de faire commencer le second canon par la dominante, et le premier commence par la tonique: (voyez Ex: 1.); la seconde admet les deux résolutions à la quinte ou à la quarte. Cette seconde manière est plus difficile que l'autre: mais on y admet les altérations qui évitent la sensation de deux tons différents. (voyez Ex: 2).

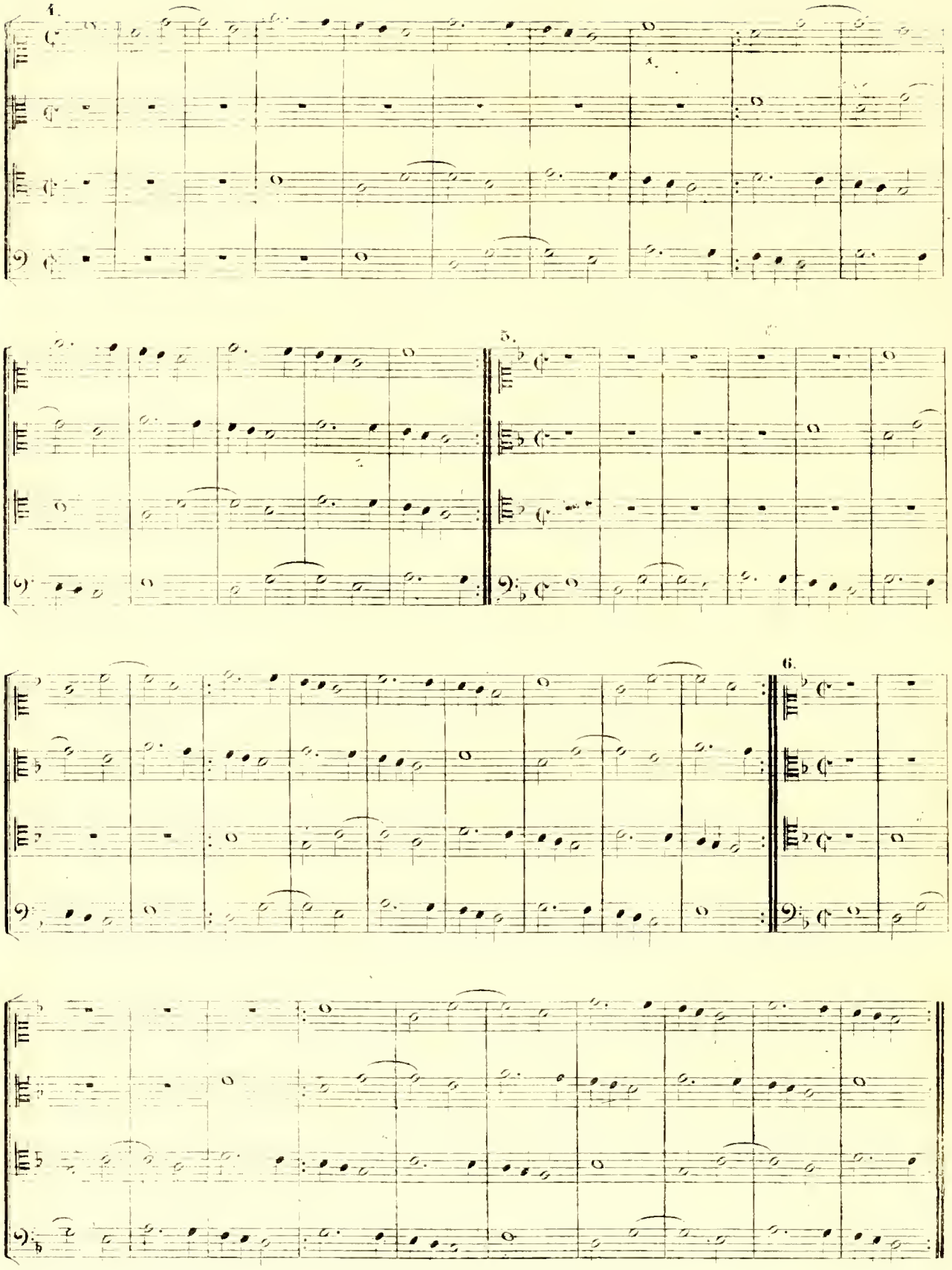

Resolution du 1.er Canon.
2.de Canon
1.er Canon.

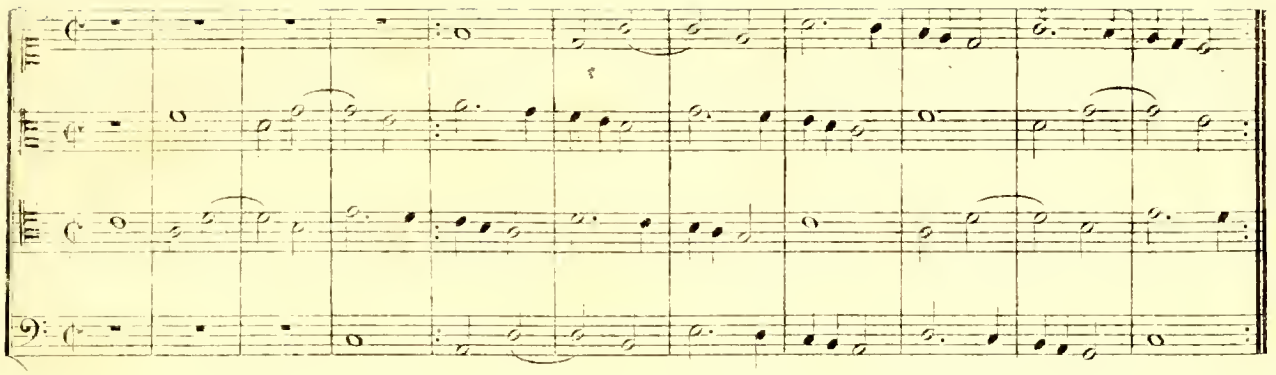

1.r Canon
Resolution à la quinte.
Ex: 2.
2.r Canon

162. Le Canon susceptible de beaucoup de solutions, ou *polymorphos*, peut se faire à quatre parties. Pour l'établir, il faut imaginer un sujet qui soit en progression montante ou descendante, car les progressions ont la propriété d'offrir de bonnes résolutions à tous les intervalles supérieurs ou inférieurs, et presque à tous les temps. L'exemple suivant de *Stoelzel* est un des meilleurs en ce genre (1).

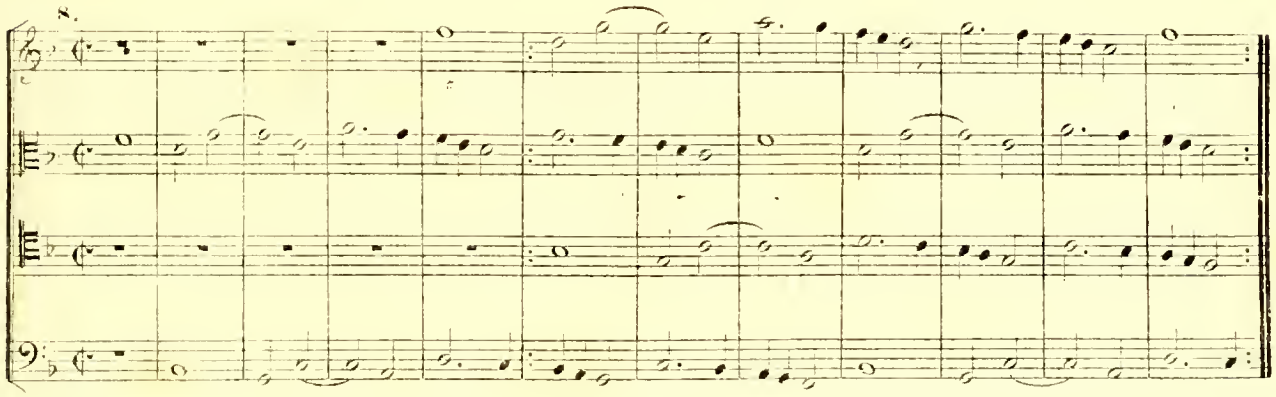


(1) Cet exemple est tiré d'un traité des Canons par cet artiste, intitulé : *Praktischer Beweis, wie aus einem nach dem Wolklingenden Fundamente Solcher Noten Kunst lagen gesetzten canone perpetuo etc.*

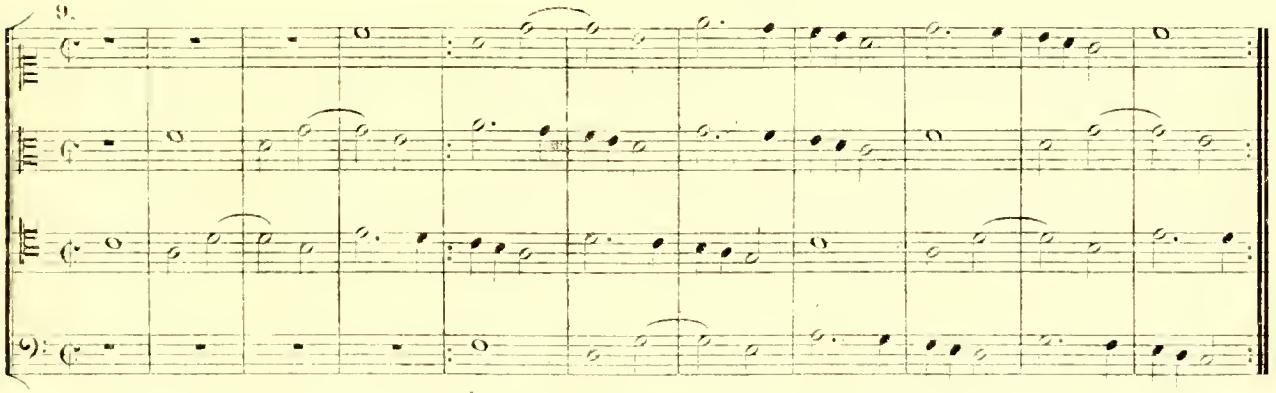

4.
5.
6.



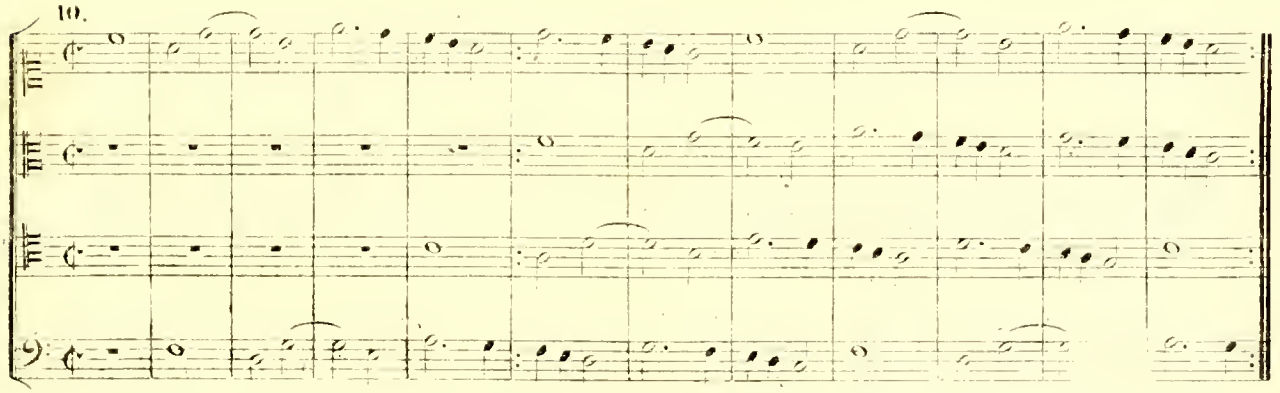
8.



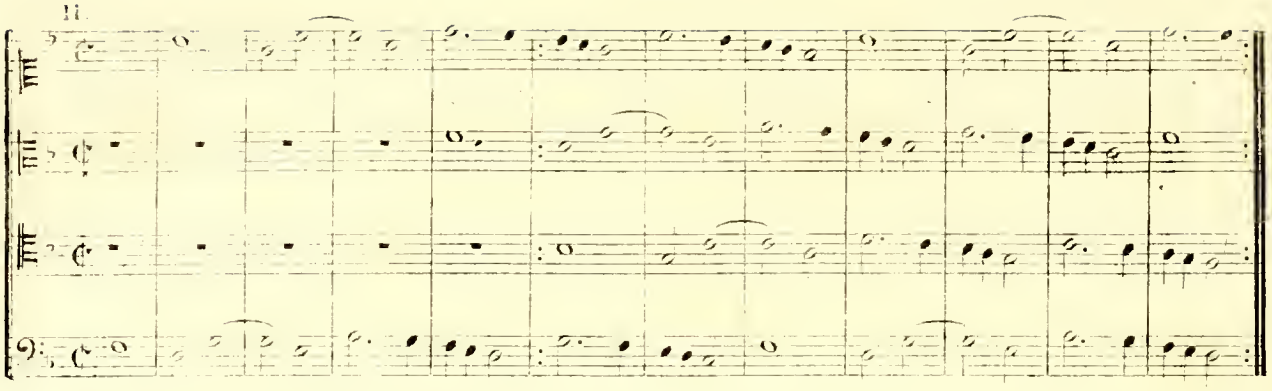
9.



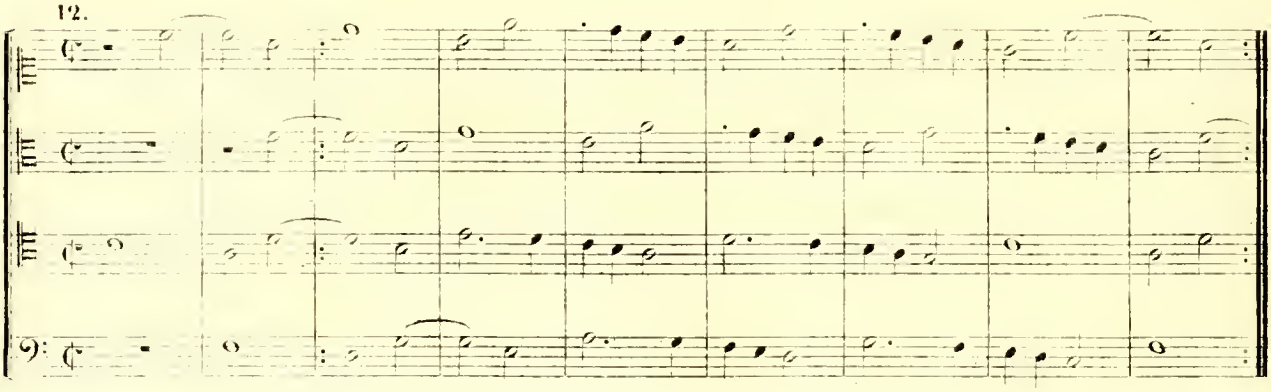
10.



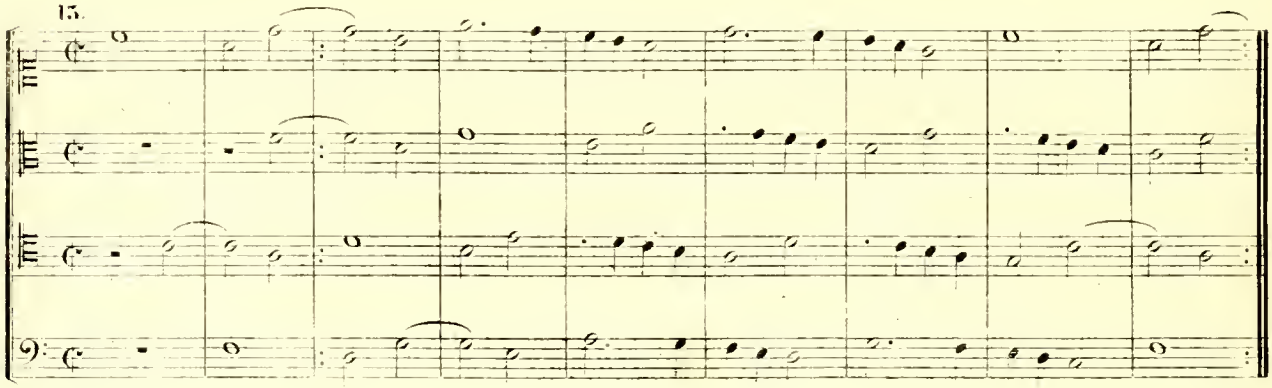
11.



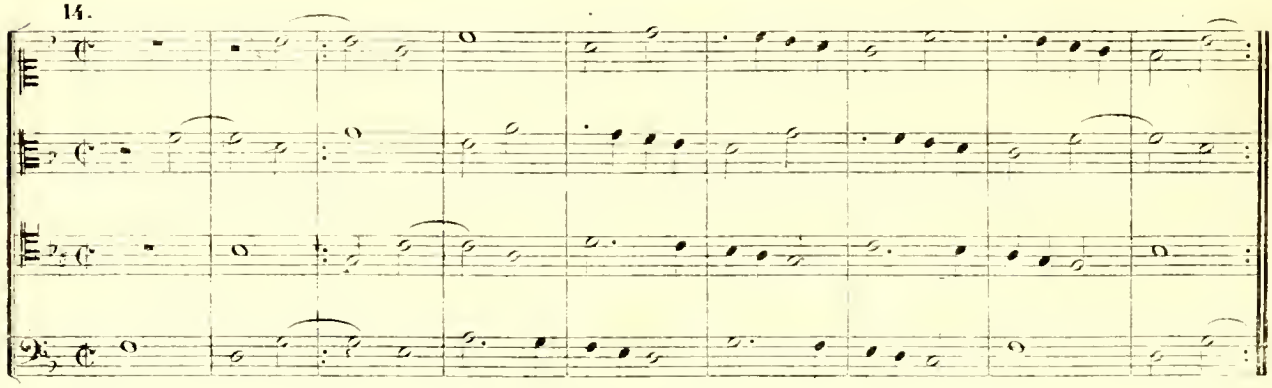
12.



13.



14.



15. circulaire

&c.

16. circulaire

17.

§ IV

DU CANON À 5, 6, 7, 8 ET UN PLUS GRAND NOMBRE DE VOIX.

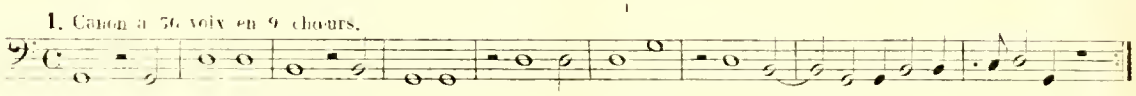
163. En toute composition, la difficulté croît en raison du nombre de voix; mais la rigueur des règles diminue dans la même proportion: ceci s'applique au canon.

Toutes les variétés expliquées précédemment peuvent se faire à 5, 6, 7 et 8 voix; mais quoique la forme du sujet doive être conservée soigneusement dans toutes les solutions, les mouvements relatifs des voix peuvent être moins purs à huit parties par exemple, qu'à quatre: j'en ai dit la raison ci-dessus (102).

164. Les canons formés d'un très grand nombre de voix ne sont guères que des objets de curiosité, et ne peuvent être utiles dans la composition, car ils sont dépourvus de chant, et ne roulent que sur un accord parfait. Tels sont les canons suivants de *Valentini*, dont le premier est à *trente six voix*, distribuées en 9 chœurs, et le second à 96 parties en vingt quatre chœurs. Dans ces Canons, deux voix entrent toujours ensemble par mouvement contraire, à la quinte et à l'octave supérieure. Valentini a écrit un gros volume in fol.° sur ces puérilités: cet ouvrage est intitulé: *Canoni nel nodo di Salomone a 96 voci*. Rome, 1631, in fol; et un autre qui a pour titre: *Canoni musicali*. Rome, 1655, in fol.

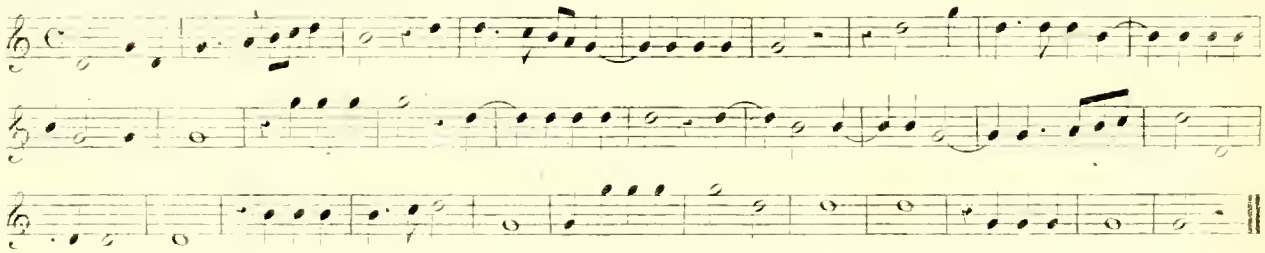
EXEMPLES.

1. Canon à 36 voix en 9 chœurs.



2. Canon à 96 voix en 24 chœurs.

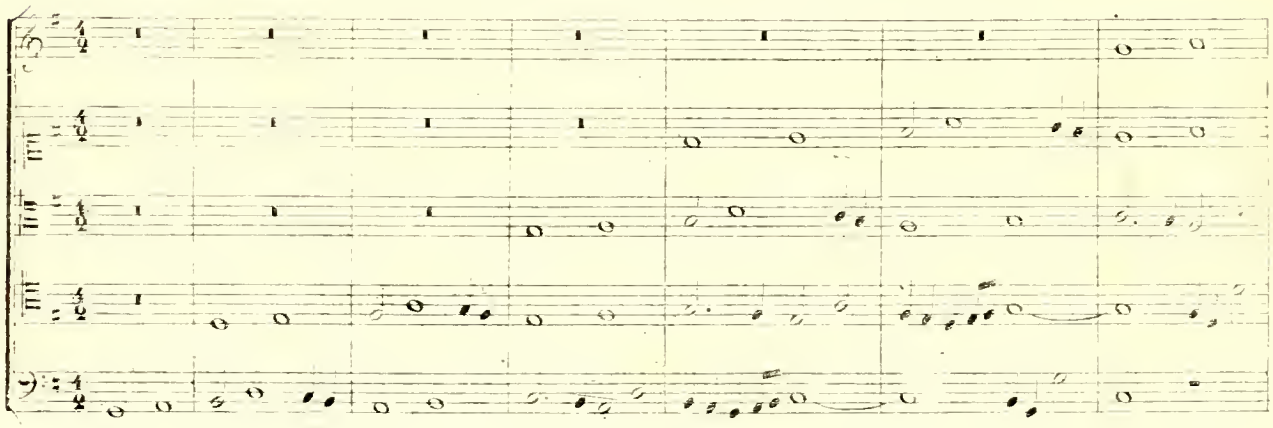
Le canon suivant, cité par Berardi (Documenti Armonici, lib. 2.) est du même genre; il est à trente deux voix égales, soit de *Tenore* ou de *Soprani*.

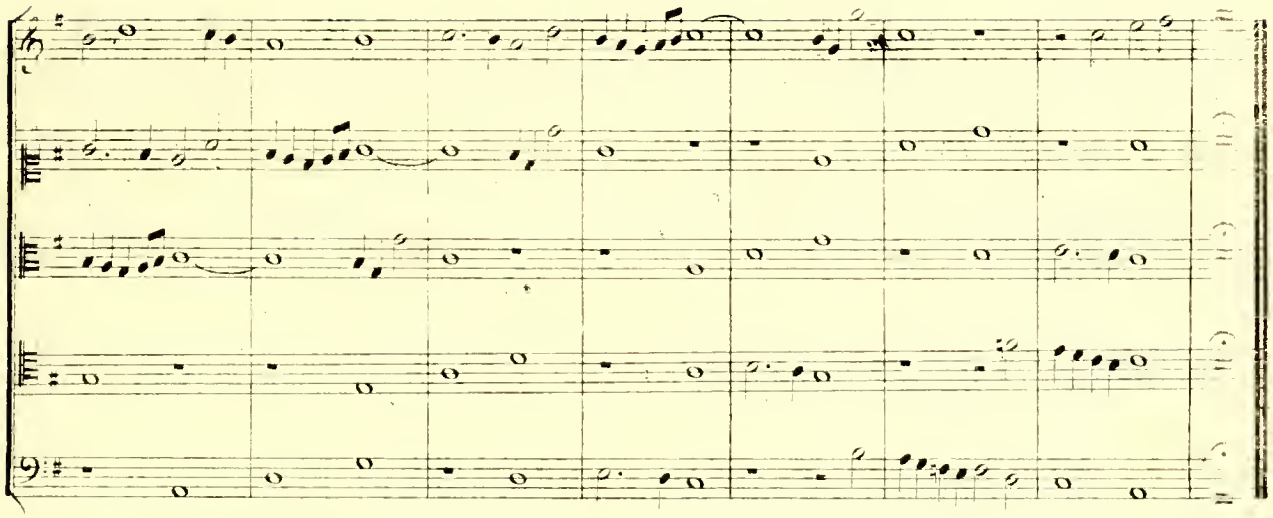


La solution de ce canon se fait de mesure en mesure, et la basse soutient la note fondamentale de l'accord pendant toute sa durée.

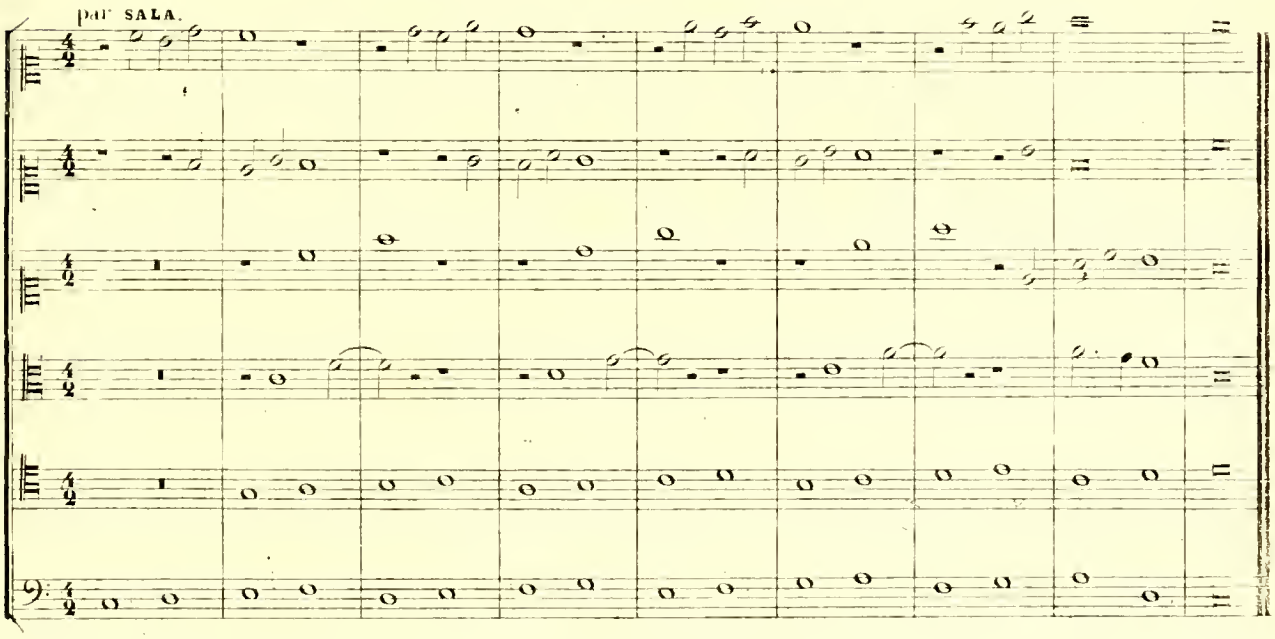
165. Les canons peuvent conserver quelque forme de chant jusqu'à seize voix; voici quelques exemples cinq, six, huit et un plus grand nombre.

Canon à 5 voix, résolu alternativement à la quinte et à l'octave.





Canon triple à six voix à la quinte et à l'octave.

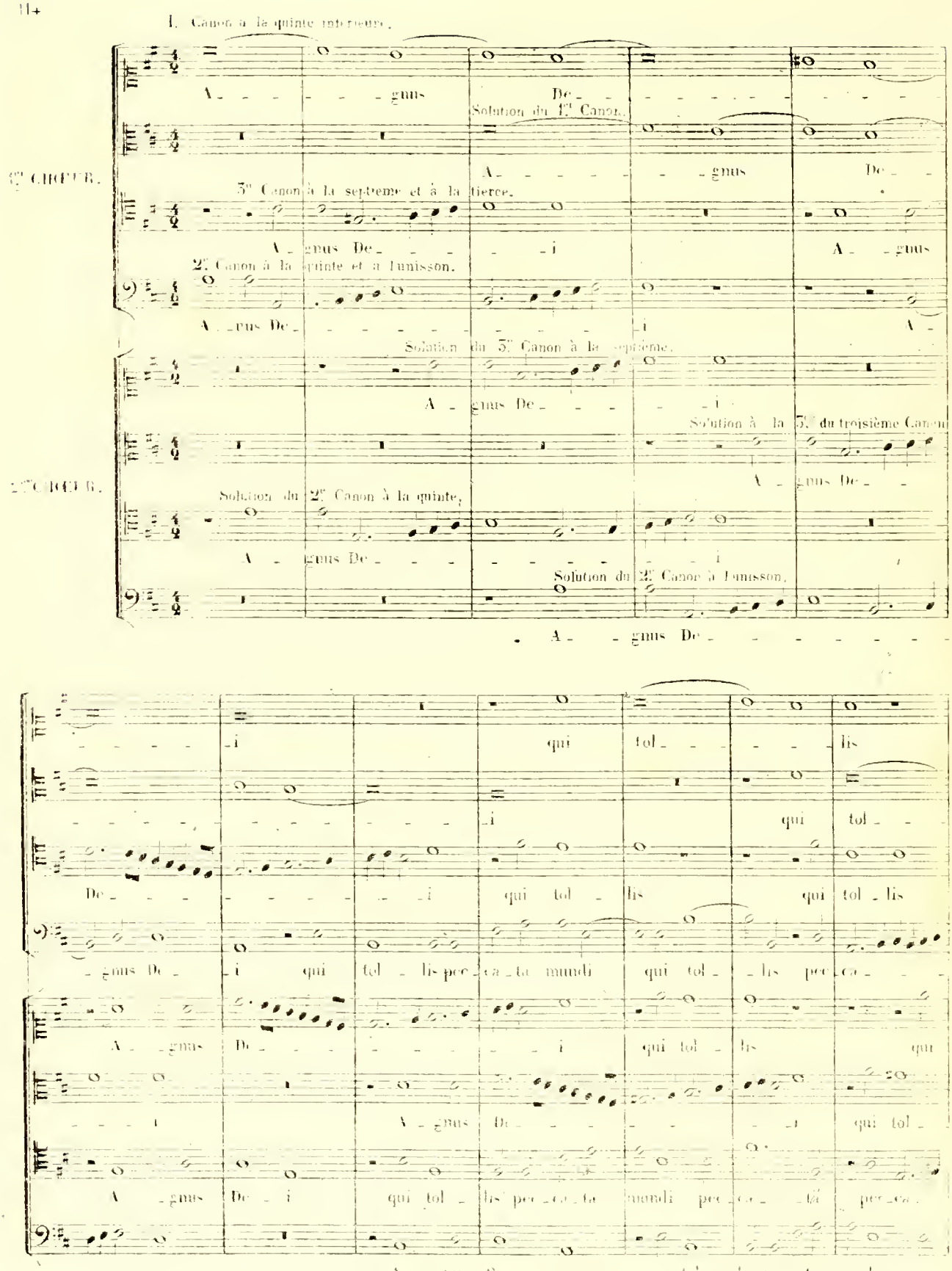


166. L'exemple suivant, extrait de la messe intitulée: *La, Sol, Fa, Mi, Ré, Ut*, par *Paul Agostini* de Vallerano, est un chef-d'œuvre de difficulté vaincue: c'est un canon triple à huit voix, disposées en 2 chœurs.

Le premier canon, dont le sujet est l'ancienne gamme de plain-chant appelée *hexacorde*, est établi entre le soprano et le contralto du premier chœur, et la résolution est à la quinte inférieure; le second, proposé par la basse du premier chœur, est résolu à la quinte par le ténor du deuxième, et à l'unisson par la seconde basse; le troisième enfin, proposé par le ténor du premier chœur, est résolu à la tierce par le contralto du deuxième chœur, et à la septième par le soprano.

Paul Agostini, auteur de ce canon, surnommé de Vallerano, à cause du lieu de sa naissance, fut élève de Bernard Nanini: il occupa successivement à Rome les places d'organiste de S.te Marie *in transtevere*, de S.t Laurent *in Damaso*, et enfin de maître de la Chapelle Pontificale. Il mourût en 1629, à l'âge de 56 ans.

Imp. et Cie 1760


1. Canon à la quinte inférieure.
A - - - - - gnus De - - - - - - - - - -
Solution du 1er Canon.
1er CHŒUR.
A - - - - - - gnus De -
3e Canon à la septieme et à la tierce.
A - gnus De - - - - i A - gnus
2e Canon à la quinte et à l'unisson.
A - gnus De - - - - - - - - i A -
Solution du 3e Canon à la septième.
A - gnus De - - - - i
Solution à la 5e du troisième Canon
2me CHŒUR.
A - gnus De -
Solution du 2e Canon à la quinte.
A - gnus De - - - - - - - - i
Solution du 2e Canon à l'unisson.
A - - gnus De - - - - - - -
- - - - i qui tol - - - - - lis
- - - - - - - - - - - - - - i qui tol - -
De - - - - - - - - - i qui tol - lis qui tol - lis
- gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mundi qui tol - - lis pec - ca - -
A - gnus De - - - - - - - - i qui tol - lis qui
- - - - i A - gnus De - - - - - - i qui tol -
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mundi pec - ca - - ta pec - ca -
- - - - i A - gnus De - - i qui tol - lis peccata mundi qui

pec - ca - ta mun - di do - na nu - bis do -

- - - - - lis pec - ca - ta mun - di do - na

pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pacem do - na no - bis pa -

- ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do -

tol - lis pecca - ta mun - di do - na no - bis pacem do -

- lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no -

- - - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

tol - lis pecca - - - ta mun - di pec - ca - ta pecca -

- na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

no - bis do - na no - bis pa - cem

- cem do - na nobis pa - cem do - na nobis pa - cem pa - cem

- - - - no no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

- na no - bis pa - cem do - na nobis pa - cem do - na nobis pa - cem

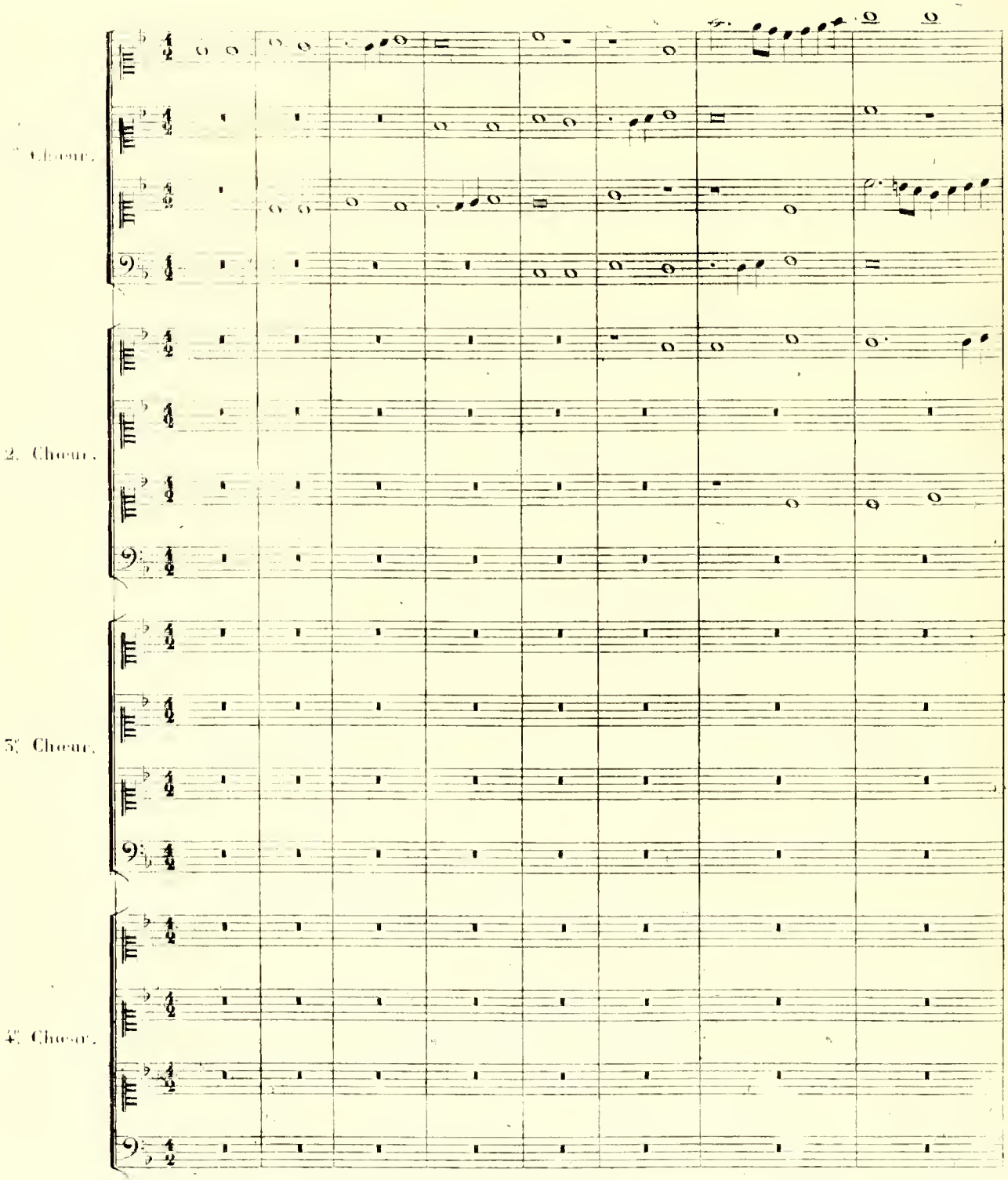
- bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na nobis pa - cem

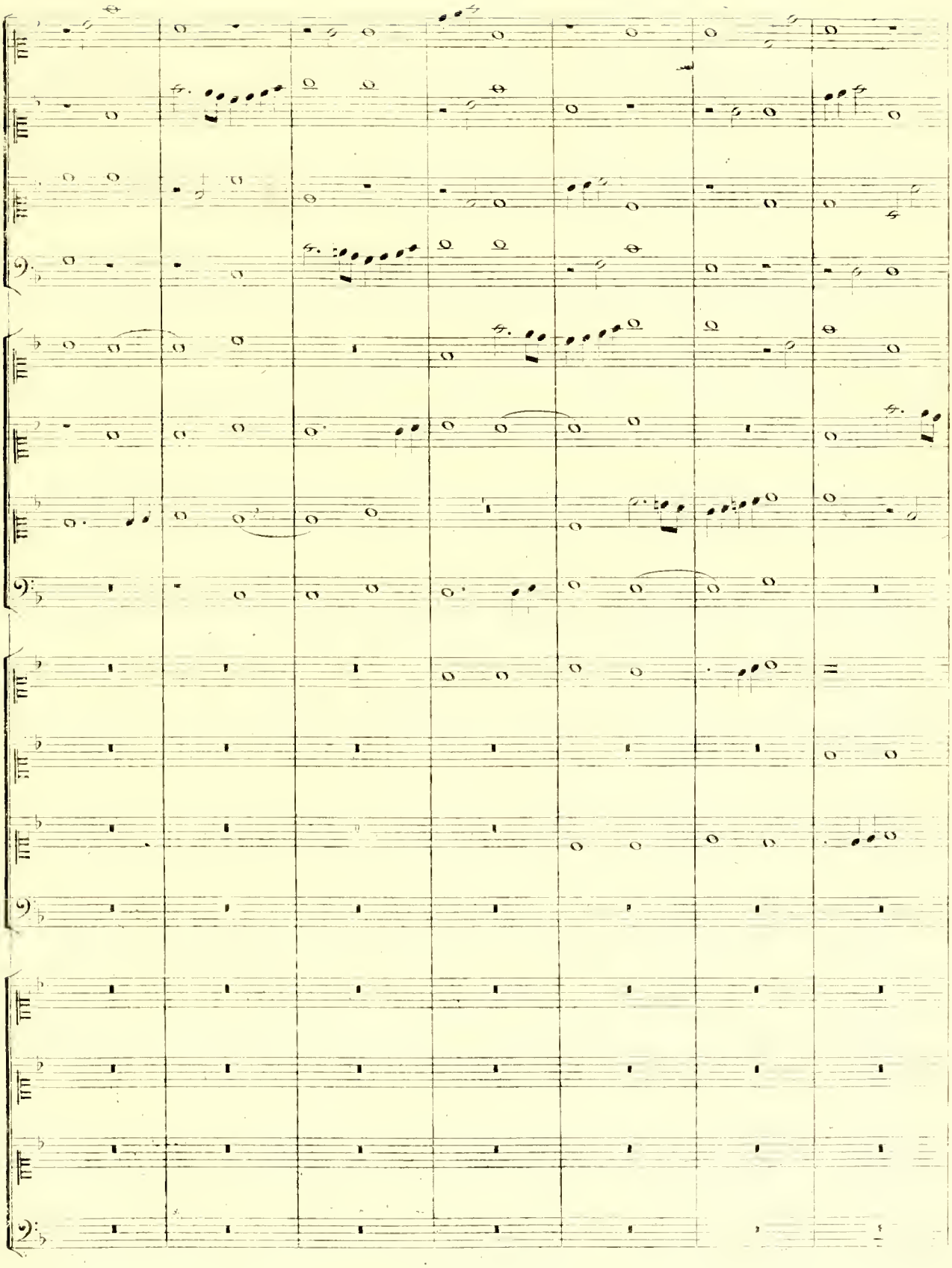
do - - na no - bis pa - - - - - - cem do - na no - bis pa - cem

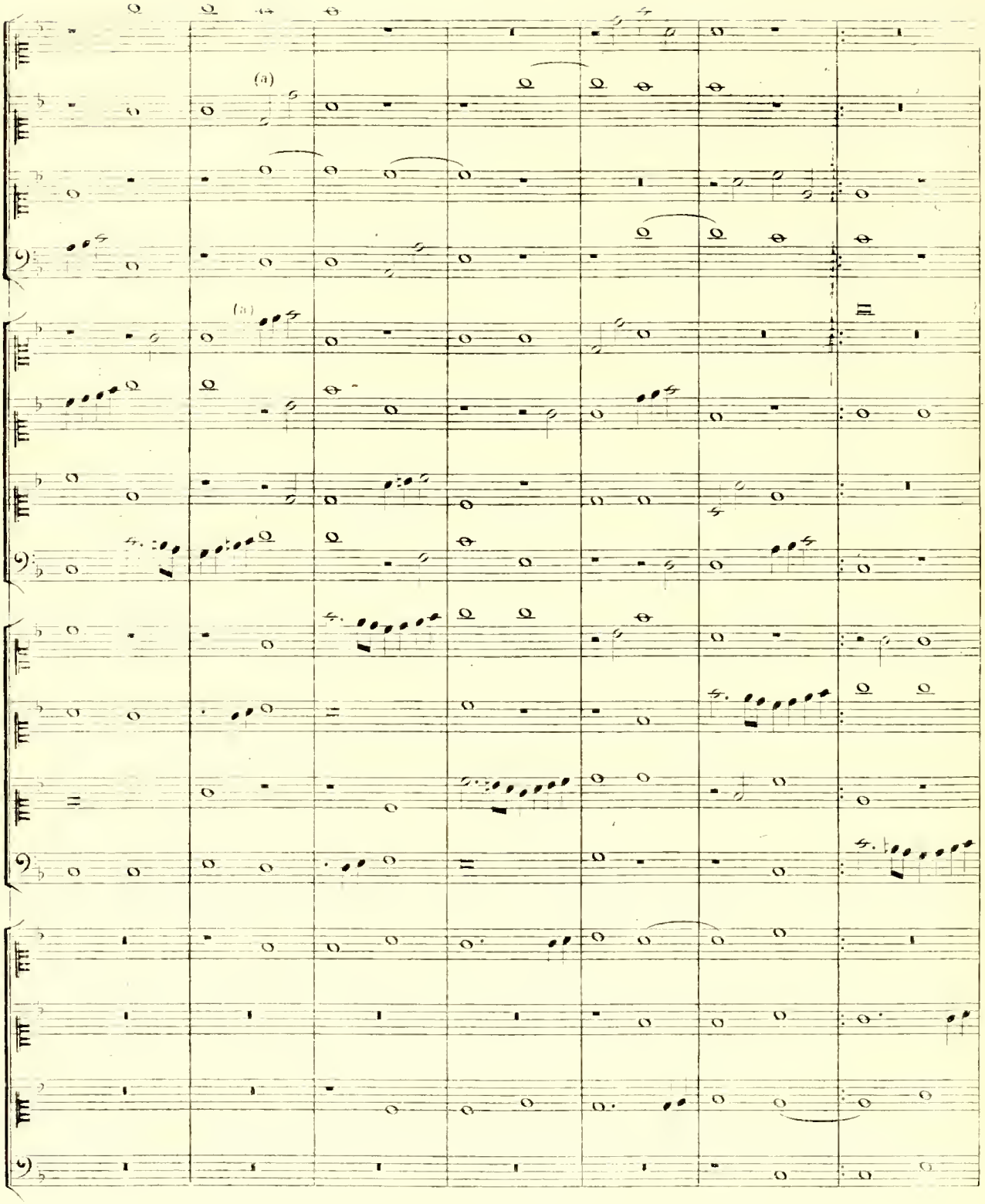
- ta mun - di

165. Le canon suivant est à seize voix: c'est, je crois, le plus grand nombre auquel on puisse s'élever, pour conserver quelque forme de chant. Je l'ai écrit dans le dessein de montrer que cela est possible; mais on s'apercevra que l'extrême difficulté de cette composition ne permet pas d'y mettre autant de pureté que dans un canon à huit. Ce canon est alternativement à la quarte et à l'unisson, et les seize voix sont divisées en quatre chœurs.

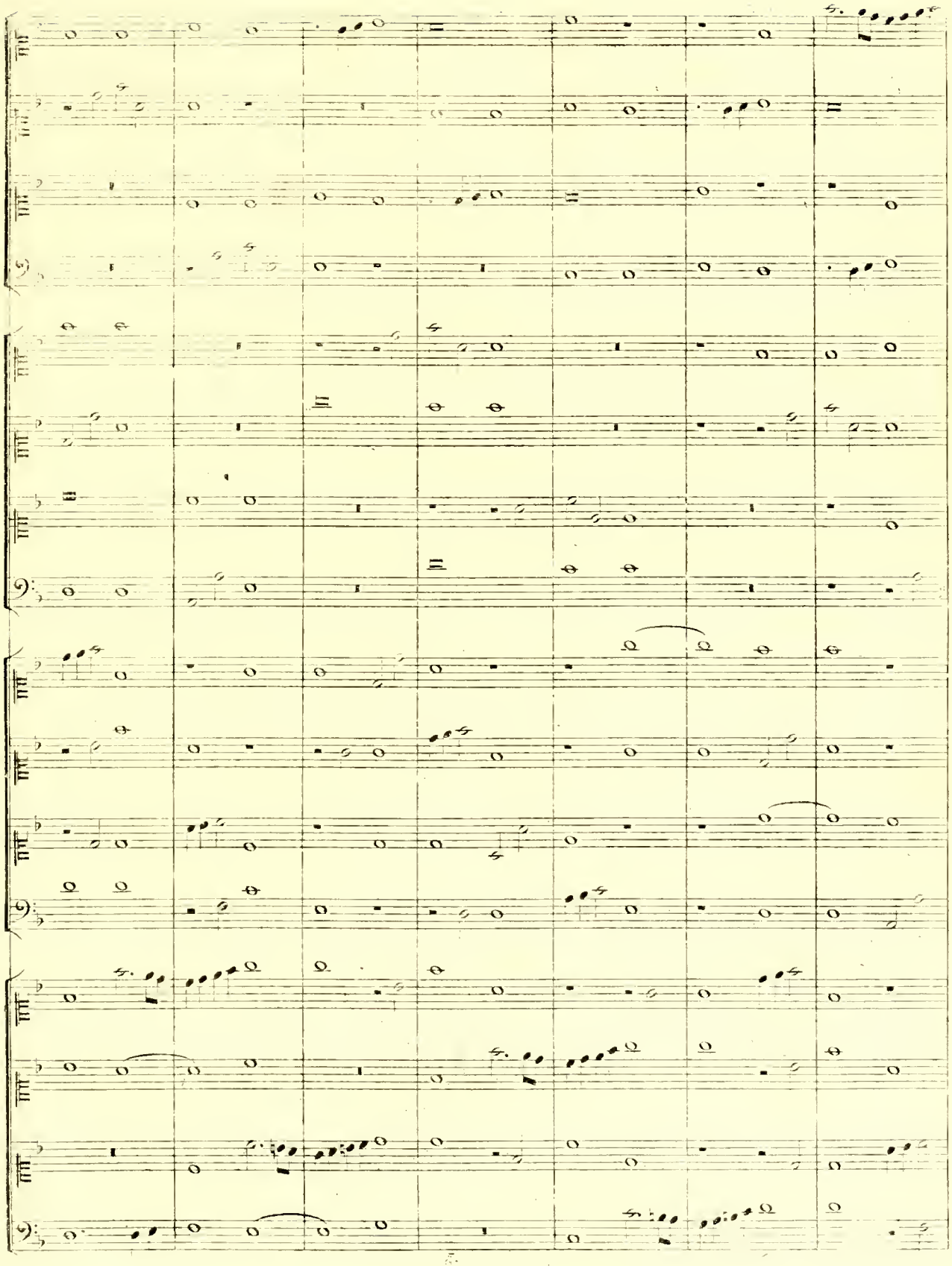
Canon à seize voix

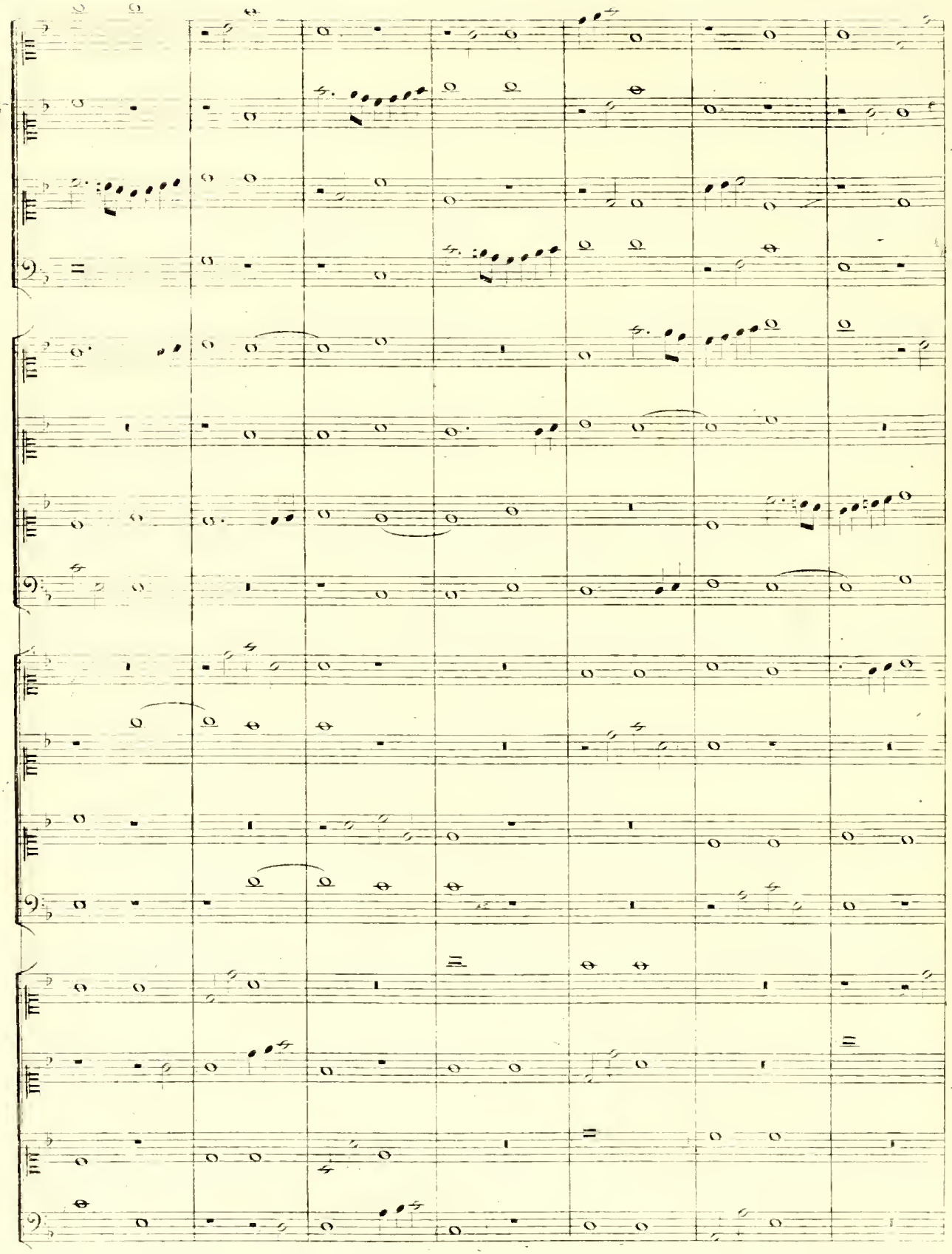


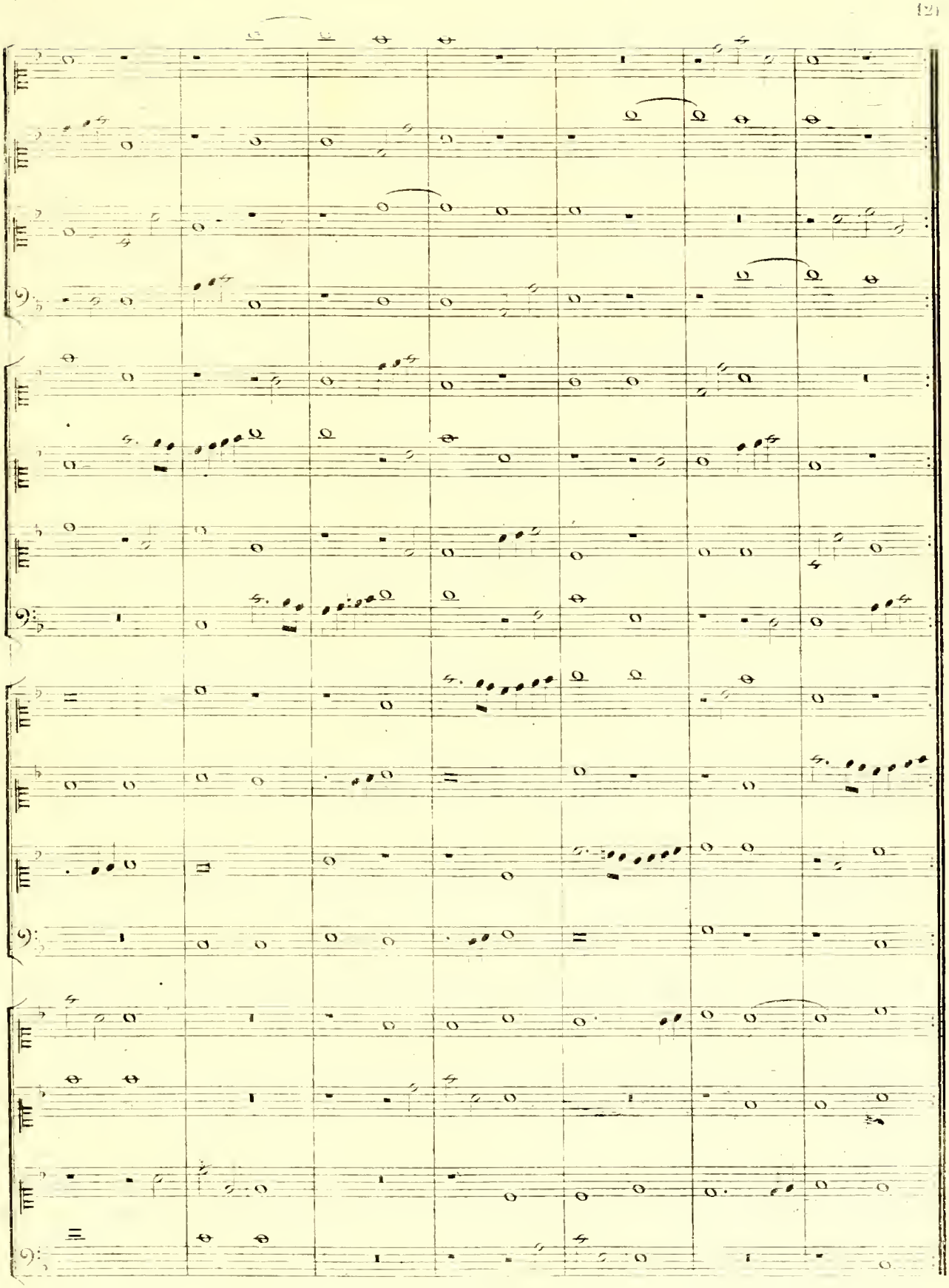




(a) On voit ici l'unisson résolu sur l'octave par mouvement contraire: cette licence dont on trouve des exemples dans les messes à plusieurs Chœurs de Nanini et de Benevoli, est autorisée par la difficulté du genre, et le grand nombre de voix qui couvre le défaut d'harmonie qui en résulte.







168. Il me reste à expliquer la formation de *Canons rétrogrades* ou *en écrevisse, rétrogrades contraires* ou à *retourner le livre*, ainsi que la manière d'écrire les Canons énigmatiques, de les inscrire et de les résoudre; mais plusieurs de ces choses tenant à un ordre de connaissances qui ne sera développé que dans le livre suivant, je ne donnerai ces explications que dans un *appendix* placé à la fin de cet ouvrage.

CHAPITRE II.

DES DIVERSES ESPÈCES DE CONTREPOINT SUR LE PLAIN-CHANT ET PARTICULIÈREMENT DU STYLE ALLA PALESTRINA.

169. Jusqu'au commencement du dix-septième siècle, où l'on conçut l'heureuse idée d'appliquer la musique à l'expression des passions et des sentiments divers, dans le drame lyrique, l'imagination avait peu de chose à faire dans le travail du compositeur. Les chants de l'église ou ceux des chansons vulgaires fournissaient toujours le thème obligé, qu'on accompagnait d'une harmonie plus ou moins habilement combinée.

170. Cette harmonie ne fut d'abord, comme je l'ai dit, qu'un contrepoint simple de note contre note, auquel on donnait le nom de *Faux bourdon*; l'usage s'en est conservé dans quelques Cathédrales de France ou d'Italie, pour la psalmodie et les cantiques.

171. Plus tard l'introduction de valeurs diverses dans les signes représentatifs des sons et des silences, et enfin l'invention de l'imitation et du canon, fournirent aux compositeurs de nombreux moyens de variété: aussi vit on dès lors une foule de musiciens Flamands, Français et Italiens produire des messes, des motets, &c. composés sur le plain-chant, et remplis d'artifices plus ou moins ingénieux. Depuis les premiers maîtres de l'école Flamande jusqu'au père C. Porta, toutes les compositions sont dans le même système.

172. On retrouvait encore quelques traces de ce genre de musique, vers la fin du 18e siècle, dans ce que les Italiens appellent *Contrapunto da mente*, et les Français *Chant sur le livre*. Pour faire ce contrepoint, tous les chanteurs du chœur se groupent autour du lutrin, et sur le plain de l'introït, de l'hymne ou de l'antienne du jour, chantée par toutes les voix de la même espèce, les autres font une improvisation à trois ou quatre parties. *P. Faron* (a), *Zarlino* (b), *L. Zacconi* (c), et *Horace Tigrini* (d) ont donné des règles pour faire ce contrepoint; mais ces règles sont insignifiantes, et la conclusion du dernier de ces auteurs est qu'il est impossible d'en faire qui ne fourmille de fautes.

Néanmoins le père Martini (e) assure qu'il a entendu, à Rome, en 1747, le jour de l'ascension, un Introït chanté de cette manière, à quatre parties, par les chanteurs de la chapelle Pontificale, avec une perfection admirable. Il faut se rendre au témoignage d'un tel maître; mais on ne peut expliquer ce phénomène qu'au moyen de la tradition, qui indiquait aux chanteurs ce qu'ils devaient faire, et par l'habitude qu'ils avaient de chanter ensemble; quels que fussent ces avantages, on peut croire qu'un pareil contrepoint n'aurait pu soutenir un examen approfondi. Ce qu'on appelle en France *chant sur le livre* est une horrible cacophonie.

173. Enfin parut Palestrina, maître admirable qui, sans rien inventer, sut tout s'approprier parcequ'il perfectionna tout, et qui, dans un genre aride et sec, sut mettre tant de sagesse, de clarté, de richesse et même de grâce, qu'il fixa le genre, lui donna son nom, et devint le modèle d'une perfection que ses contemporains et ses successeurs se sont efforcés d'égaler, mais à laquelle nul n'est parvenu. A leur apparition, ses ouvrages excitèrent le plus vif enthousiasme; à peine se trouve-t'il aujourd'hui quelques hommes instruits capables d'apprécier leurs beautés. Il ne faut cependant accuser personne de ces vicissitudes: depuis longtemps l'art a pris une autre direction; une plus ample carrière s'est ouverte; en un mot, l'organisation musicale des hommes a changé, dès qu'il fut reconnu que la musique a des accents pour la douleur, la gaîté, l'amour ou la jalousie, le besoin d'émotions se fit sentir, on les rechercha, et l'on devint moins sensible aux charmes d'une harmonie dont le plus grand mérite est la pureté, et d'un travail mécanique qui n'a que celui de la difficulté vaincue. Toutefois, ne croyons pas que ce genre de mérite soit incompatible avec celui de l'expression. Considéré comme étude, le style alla *Palestrina* est encore excellent dans la musique d'église; il est même préférable à tout autre. Pourvu que cette étude soit faite en temps opportun, le jeune compositeur y puisera une fermeté, une élégance qu'il n'aurait jamais sans elle. Voyons donc en quoi consiste ce style, et quelles sont ses conditions.

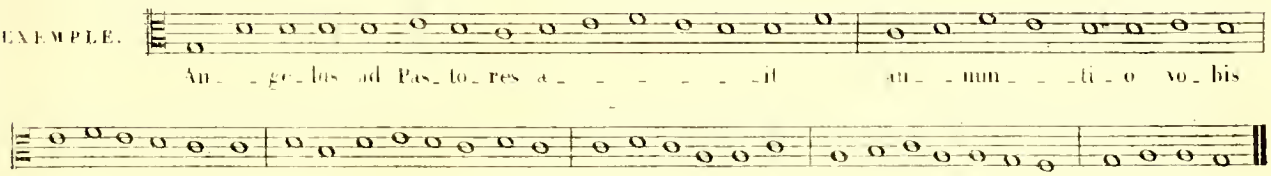
(a) Toscan. in Mus. lib. 2. Cap. 21. —— (b) Instit. harm. part. 3. Cap. 58. —— (c) Pratica di mus. lib. 2. Cap. 54.
(d) Compend. della mus. lib. 4. Cap. 11. —— (e) Saggio fondament. prat. di Contrap. part. 1. p. 77.

174. Le Plain-chant en est la base; car c'est toujours sur le chant d'une Antienne, d'une Hymne ou d'un Graduel que s'établit une composition de cette espèce. L'antienne choisie servait de thème à Palestrina et à tous les maîtres de son école, pour une messe entière: les premiers mots de cette Antienne en était l'inscription et en indiquait le chant. C'est ainsi que la messe *Ecce sacerdos magnus* est composée sur la première antienne des Vêpres des Confesseurs Pontifes.

175. Le plain-chant choisi se mettait à l'une des voix dont le diapason avait le plus d'analogie avec le ton de l'antienne. Lorsqu'il entrait dans le plan du compositeur de le placer à une voix de préférence à une autre, il en transposait le ton, s'il était trop bas ou trop élevé.

176. On peut interrompre le plain-chant par un silence plus ou moins prolongé; mais ce silence ne peut avoir lieu que lorsque le sens des paroles le permet. Si le compositeur ignore la langue latine, il prend pour règle des repos les barres verticales qui séparent les phrases dans l'antiphonaire.

EXEMPLE.

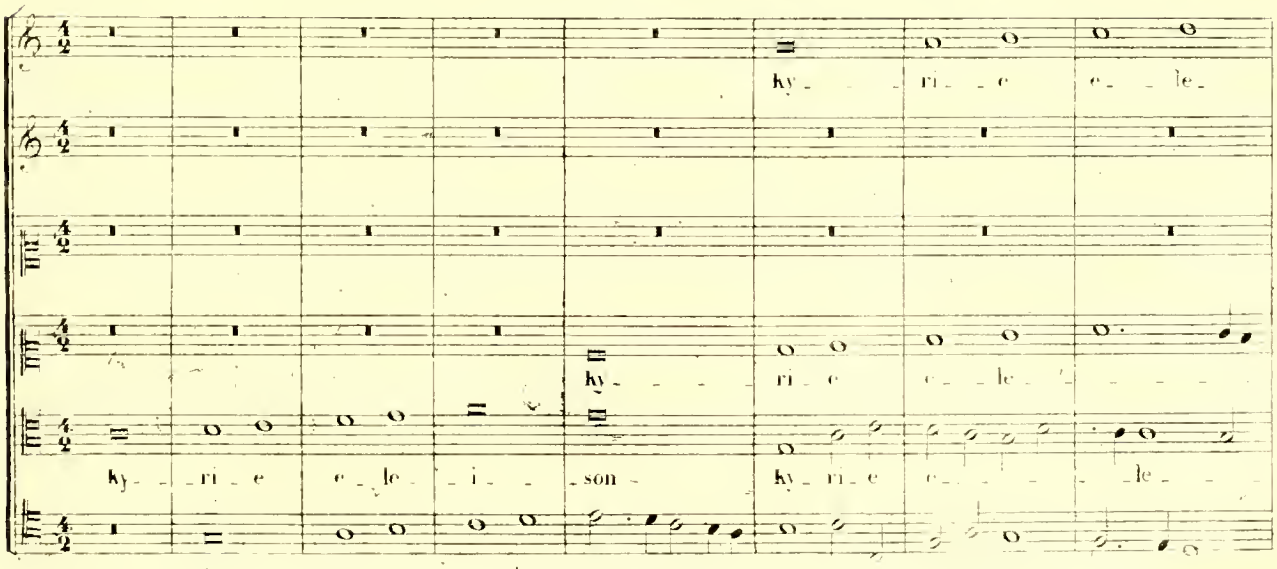


177. N'y ayant point de prosodie dans les compositions de cette espèce, le Contrapuntiste peut donner à toutes les notes du plain-chant une valeur égale, et faire cette valeur aussi longue ou aussi brève qu'il veut. C'est ainsi qu'on voit dans les ouvrages de Palestrina et de ses imitateurs une seule note élevée à la durée de quatre, et même de huit mesures de deux rondes, et, dans d'autres circonstances, la même note réduite à la valeur d'une blanche.

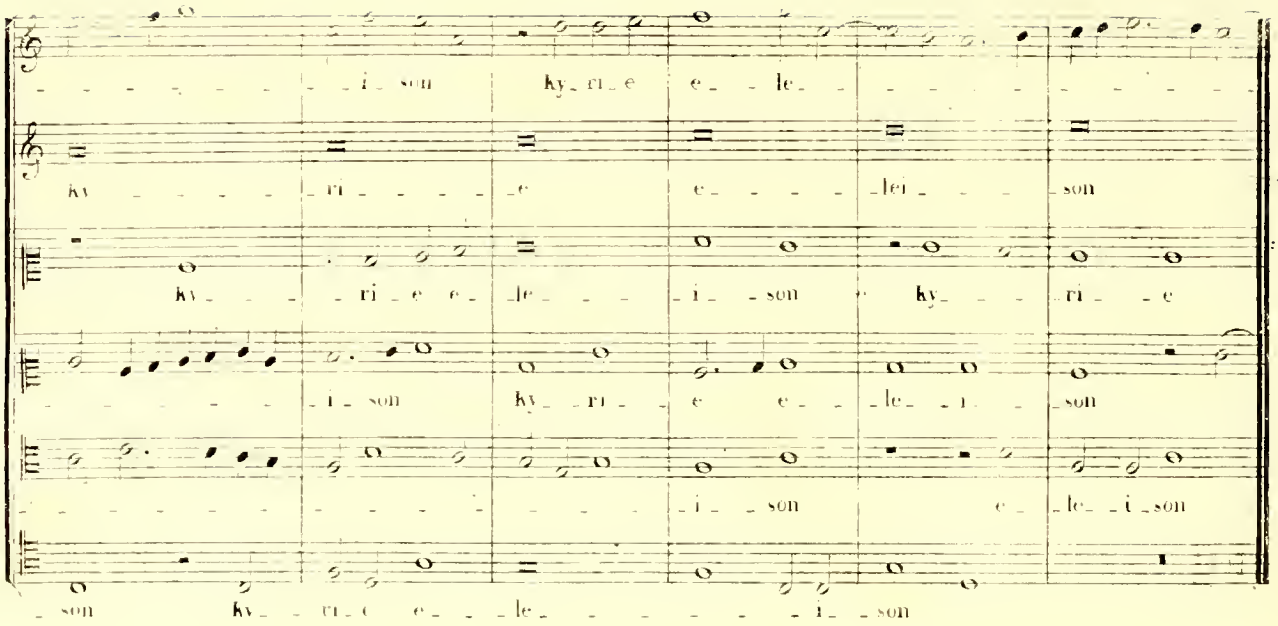
178. Les dispositions préliminaires du plain-chant étant faites, le compositeur peut donner à son contrepoint l'une des formes que je vais d'écrire: toutes ont été employées par Palestrina; les exemples que j'en donnerai sont puisés dans les ouvrages de ce grand maître.

La première consiste à faire une imitation à l'octave, à la quarte ou à la quinte, des premières notes du plain-chant, entre les diverses parties qui l'accompagnent; en sorte que cette imitation fait une espèce d'introduction après laquelle la voix qui a le plain-chant fait son entrée dans l'harmonie.

EXEMPLE tiré de la Messe *super voces* UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, de PALESTRINA.



E. T. et Cie 1760.



Après chaque repos, les différentes voix rentrent par une imitation de la phrase nouvelle du plain-chant, et continuent de la même manière jusqu'à la fin, ayant soin de faire entendre, de temps en temps toutes les voix réunies, quel que soit leur nombre, et de n'en laisser jamais plus de deux en repos, si le contrepoint est au moins à cinq, et pas plus d'une s'il n'est qu'à quatre. Tel est *l'Agnus* de la messe de *l'homme armé*, par Palestrina, que je donne pour exemple sous le N.° 1, et qui réunit toutes les conditions qui font un ouvrage parfait.

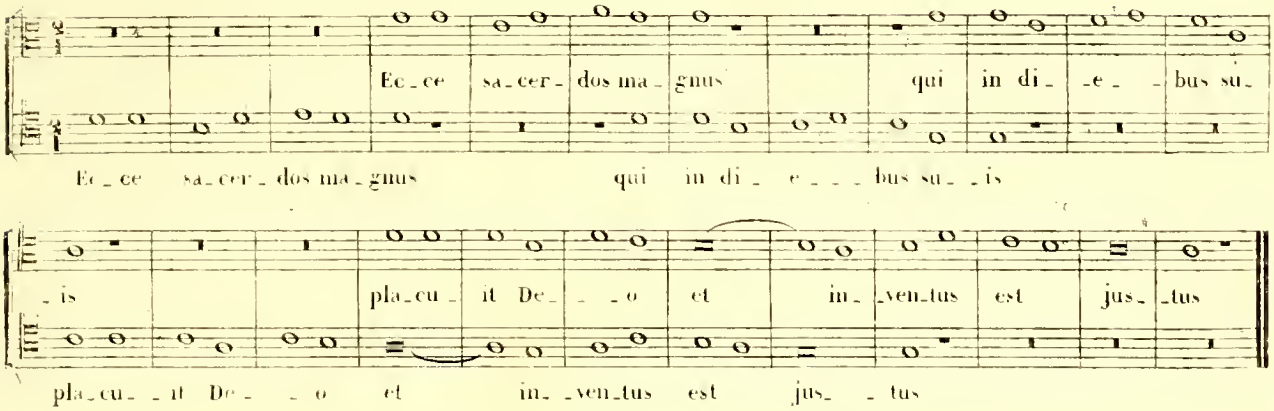
Quelquefois on n'imite du plain-chant que le début, et après le repos, les voix qui l'accompagnent font imitation entre elles sur des motifs de fantaisie. On en voit un exemple dans le *Patrem* de la messe *Ecce sacerdos magnus* de Palestrina.

179. La seconde manière de traiter le contrepoint *alla Palestrina* consiste à commencer par la voix du plain-chant, en faisant entrer successivement les autres voix par des imitations de fantaisie, qui se continuent pendant toute la durée du morceau. Ce contrepoint offre moins de difficulté que le précédent; mais on peut lui donner de l'intérêt et de la vivacité en choisissant bien le motif d'imitation, qu'on présente sous des formes variées. Nul n'a connu cet art aussi bien que Palestrina: le *Kyrie* de la messe *Ecce sacerdos magnus*, sous le N.° 3, en fait foi. Il y a dans ce morceau une élégance admirable, et un choix de mouvements qui ne nuit point à la plénitude d'harmonie, ce qui est le comble de la perfection.

On peut ranger dans la même classe les Contrepoints qui commencent par une harmonie complète sur laquelle le plain-chant, qu'on n'interrompt point, fait son entrée, et dans lesquels on introduit un motif d'imitation très serré qui continue jusqu'à la fin. *L'hosanna* de la messe de *Beata Virgine* (N.° 4) en offre un exemple fort remarquable.

180. La disposition qui consiste à mettre le plain-chant en *Canon*, en l'accompagnant de quatre ou cinq parties, est une des plus difficiles. Pour faire un Contrepoint de cette espèce, il faut préalablement écrire le Canon du plain-chant. On y éprouve quelquefois d'assez grands obstacles, surtout si l'on s'impose l'obligation de ne faire taire une voix qu'après l'entrée de l'autre. Pour plus de facilité, on met ordinairement le canon dans les parties intermédiaires, et dans ce cas on ne doit pas craindre d'employer la quarte dans le Canon; cet intervalle défectueux peut toujours être couvert par une voix inférieure. On ne doit point oublier qu'il n'est permis de faire de repos que ceux indiqués dans l'antiphonaire, quelles que soient [illegible] les difficultés que présente le canon.

Si l'on voulait faire un contrepoint à 5 ou 6 voix sur l'antienne *Ecce sacerdos Magnus*, dont le chant serait en canon, on commencerait par établir ce canon comme il suit.



Cette opération étant faite, on dispose les entrées des autres parties comme dans la première manière, c'est-à-dire, en imitant les diverses entrées du plain-chant à la quarte, à la quinte ou à l'octave; ou bien on commence par une harmonie complète sur laquelle le canon fait son entrée, comme dans *l'Agnus* de la messe *super voces Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La*, (N° 5), et l'on introduit dans le cours du Contrepoint plusieurs motifs d'imitations serrées. Cet exemple, à sept voix, est un des plus beaux qu'on puisse voir.

181. Palestrina, dans *l'Agnus* de la messe *sine nomine*, (Ex. 6), fait un canon à quatre voix, résolu à la quarte, à la quinte et à la septième, et les trois autres voix font un Contrepoint d'imitation, dont les motifs sont tirés du canon. Un Contrepoint de cette espèce est fort difficile à faire.

182. Dans l'exemple 7, extrait du 52e livre des motets du père C. Porta, le plain-chant est en canon à quatre parties, résolu à la tierce inférieure, à l'octave et à la sixte supérieure, alternativement par mouvement contraire et direct, et les trois autres parties font un contrepoint d'imitation. Il n'est pas possible d'accumuler plus de difficultés à la fois; quoique ce morceau n'ait pas l'élégance qu'on remarque dans la manière de Palestrina, il est néanmoins fort beau et peut être étudié avec fruit.

183. L'étude bien faite des divers exemples que je viens de citer, complétera les instructions que j'ai données, et fera connaître une foule de circonstances particulières que je n'aurais pu développer sans diffusion.

Je n'ajouterai que quelques mots concernant l'usage des paroles dans le contrepoint. Ces paroles sont souvent un obstacle à l'emploi des repos dont on peut avoir besoin dans des cas embarrassants, parceque d'une phrase à une autre il n'y a quelquefois point assez de notes pour toutes les syllabes. Je dis qu'il se peut qu'il n'y ait point assez de notes, parceque les noires, n'étant que des notes de passage, et n'ayant point de valeur réelle, ne peuvent recevoir de paroles; quelquefois aussi le besoin de répéter une note pour améliorer le rhythme se trouve contrarié par le défaut de paroles. Il résulte de ces choses des cas assez embarrassants qu'on ne peut apprendre à vaincre que par l'habitude.

L'étude des modèles qu'on trouvera ci-après, demande de l'intelligence et beaucoup d'attention. Il ne suffit pas de les lire couramment pour en apercevoir d'abord toutes les beautés. Comme en toute chose, on n'apprend à voir que par l'exercice. Dans l'analyse qu'on fera de ces morceaux, on doit considérer d'abord la disposition générale, pour se pénétrer du plan que l'auteur s'est tracé dans son travail; revenant ensuite sur les détails on verra par quel art les imitations s'enchaînent, sans laisser de partie vide ou languissante; quel est le rapport de ces imitations avec le chant principal; comment Palestrina sait donner du mouvement aux voix, sans multiplier les notes étrangères à l'harmonie; comment les repos servent à augmenter l'élégance des dispositions au lieu d'indiquer l'embarras du compositeur dans la marche de l'harmonie; et surtout, comment ce maître admirable sait conserver la plus grande pureté dans la succession des intervalles, malgré les conditions rigoureuses du genre qu'il traite.

F. T. et Cie 1760.

AGNUS de la Messe intitulée, LE L'HOMME ARMÉ, de P. L. PALESTRINA.

1.

A_gnus De_ _ _ _ _ _ _ i Agnus De_ _ _ _ _ _ _ _ _ _

A_ _gnus De_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

A_ _gnus De_ _ i quitol_ _ _

A_gnus De_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

no - - - - - - - - bis mi - se - re - - - - - re no - -

- - di mi - - sere re no - - bis mi - se - re - - - - - re no - - - - - bis mi - - -

mi - se - re - - re no - bis mi - se -

- re no - bis mi - se - re - - - - - - re no - - - bis

- re no - - - bis mi - se - re - - re no - bis mi - se - re re no - bis

- - - - - - - bis mi - sere - - - - - re no - - - - - - - - - bis.

- se - rere no - - bis mi - se - re - - - - re no - - - - - - - - bis.

- re - - re nobis mi - - - se re - - - re no - - bis.

(1)

mi - se re - - - - - - - re no - - - - - - - - - bis.

mi - se - - - - - - - re - re mi - se - re - re no - - - - - - - bis.

CREDO de la Messe ECCE SACERDOS MAGNUS, de P. L. PALESTRINA.

2.

Pa - trem om - ni - po - ten - - tem om - ni - po - ten -

Pa - - trem om - ni - po - ten - - - - tem om - - - - - - -

Pa - - - trem om - ni -

(1) Le double retardement qu'on voit ici de la tierce par la quarte et de la sixte par la septième est fort remarquable; il en résulte une harmonie de quarte, quinte et septième, qui n'a point d'analogie avec celle qui proviendrait du retard de la tierce dans l'accord de septième dominante, car il faut que la septième ait ici une résolution comme la quarte. On ne pourrait rét[illegible] cette harmonie à celle non altérée sans qu'il en résultât des dissonances sans préparation.

E. T. et Cie 1760

(1)

- - - -

an - te om - ni - a an - te om - ni - a sae - cu - la Deum de De - - -

- fum an - te om - ni - a sae - - - cu - la Deum de De - - - o lumen de

pla - - - - cu - - - - it De - - - - - - - - o

- te om - ni - a sae - cu - la an - te om - ni - a saecu - la De - um de De - - - o lu -

- o lumen de lu - - mi - ne De - um ve - - rum de De - - o ve - - - ro

lu - - mi - ne De - um ve - rum de De - - o ve - - - - - - - - ro

- men de lu - - - mi - ne De - um ve - rum de De - - - - - - - o ve - - ro ge -

ge - ni - tum non fac - tum con sub - stan - - ti -

ge - ni - tum non fac - - - - - - tum con - sub - stan - ti - a - lem pa - - - - -

et in - - - ven - - - tus est jus - - - - -

- nitum non fac - - - tum con sub - stan - ti - a - lem pa - tri

- a - lem pa - tri per quem om - ni - a fac - ta sunt

- tri per quem om - ni - a fac - - - - - - - - ta sunt qui prop -

- tus ec - - - ce sa - - -

per quem om - ni - a fac - - - ta sunt qui prop - ter nos ho - - mi -

qui prop_ter nos ho_ mi_nes des_cen_dit de cœ_ _lis des_cen_ _ter nos ho_ _mines et propter nos_tram sa_lu_tem des_cen_ _dit de cœ_ _cer_ _dos ma_ _ _gnus

_nes et propter nos_tram sa_lu_ _ _ _ _ _ _ _ _ _tem

dit de cœ _lis des_cen_ _dit de cœ_ _lis et in_car_ _na_tus est de spi_ri_

_ _ _ _ _lis descen_dit de cœ_ _ _lis et in_car_ _na_tus est de

qui in di_ _e_ _ _ _ _ _bus su_

des_cen_dit de cœ_ _ _ _lis et in_car_ _na_tus est de

tus sanc _ _ _to ex Ma_ri_ _ _a vir_ _ _ _ _gi_ne et

spi_ri_tus sanc_to ex Ma_ri_ _a vir_gi_ne et ho_mo fac_tus

ts pla _ _cu_ _ _it De_ _ _ _ _ _o

spi_ri_tus sanc_ _ _to ex Ma_ri_ _a vir_gi_ne et ho_mo

ho_mo fac_tus est ho_mo fac_tus est et ho_mo fac_ _ _ _ _tus est.

et ho_ _mo fac_tus est et ho_mo fac_ _ _ _tus est.

et in_ _ _ven_ _tus est jus_tus est.

fac_tus fac_tus est et ho_mo fac_ _ _tus est.

F. T. et C. 1760

KYRIE de la Messe ECCE SACERDOS MAGNUS, de P. L. PALESTRINA.

57

Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus

Ky - ri - e e - le

Ky - ri - e e - le

(1)

qui in di - e - - - - - lus su - is

y - son Ky - ri - e e - le - - - - - y - son

y - son ky - rie e - le - - - y - son ky - ri - e e

y - son Ky - ri - e e

pla - cu - it De - - - - - o

ky - ri - e e - le - - - - - - - y - son

le - y - son ky - ri - e e - - - - - -

le - y - son ky - ri - e e - le - y

et in - ven - tus est jus - tus

ky - ri - e e - le - - - - - - - y -

le - y - son ky - ri - e e - le - - - - - y -

son ky - rie e - le - y - son ky - ri - e e - le - y - son.

(1) L'harmonie des trois parties inférieures est étrangère à la note du plain chant dans le dernier temps de la mesure: PALESTRINA a considéré le mouvement de ces voix comme des notes de passage, mais je crois que les notes de passage ne doivent point faire entr'elles une harmonie complète dans laquelle le sujet n'est pas contenu.

F. T. et C.te 1760

HOSANNA de la Messe DE BEATA VIRGINE, de P. L. PALESTRINA.

4.

(1)

Ho - san - na in ex - cel - sis

Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san na in ex - cel - sis Ho - san - na

Ho - san - na in ex - cel - sis

Ho - san - na in ex - cel - sis

Ho - san - na in ex - cel - sis

Ho - san - na in ex - cel - sis

(2)

Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

(1) Voici un exemple fort remarquable et fort rare dans les œuvres de PALESTRINA et de ses contemporains de la septième réelle et la sixte accompagnée de tierce mineure et de quinte; cette septième ne se trouve ordinairement accompagnée dans les compositions de cette époque que par la tierce comme l'accord de sixte dont elle est l'analogue.

(2) A partir de ce motif d'imitation, l'harmonie, l'enchaînement des voix, et le choix des mouvemens, tout est de la plus grande élégance et d'un travail admirable.

cel sis Ho san

na in ex cel sis Ho sanna in ex

in ex cel sis

sis Ho

sis Ho san na in ex

sis Ho san na

na in ex cel sis Ho san

cel sis Ho san na

Ho san na Ho san na Ho

san na in ex cel

cel sis Ho san na Ho

in ex cel sis Ho san na in ex cel sis Ho

na in ex cel sis

in excel sis Ho san na in ex cel sis

san na in ex cel sis

sis

sis

AGNUS DEI de la Messe SUPER VOCES, UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA.

5.

A - gnus De - - - i qui tol - - - lis

A - - - - - - gnus De - - - - - - -

A - - - - - - - gnus De - - -

A - - - gnus De - - - i qui tol - lis pecca - ta

A - - - gnus De - - - i qui tol -

A - - - - gnus De - - - - - - - - -

A - gnus De - - i qui tol - - lis

pec - ca - ta mun - - - di mi - - se - re - re no - - bis A -

- i mi - - se - - - - - re - re no - - bis

- - - - i mi - - se - - - - - re - re no - -

mun - - di mi - se - re - re no - - bis A -

- lis pec - ca - - - - ta mun - - - - - di mi - se - re - re no - - bis

- i qui tol - - lis pec - ca - - - ta mun - - - di mi - -

pec - ca - ta mun - - di mi - - se - - re - - - - re

(1) Voici un exemple très digne de remarque, d'une résolution irrégulière de deux dissonances à la fois, exemple qui se rencontre quelquefois dans les ouvrages de PALESTRINA, et dans ceux des maîtres de son temps, ici la septième et la neuvième employées comme des notes de passages, au lieu de marcher diatoniquement l'une ou l'autre et conséquemment, violent la règle concernant l'emploi de cette sorte d'intervalle. Les maîtres du seizième siècle appelaient cela la *note changée*. Cette dénomination peut faire pressentir que la

gnus De iqui tollis pec_ca_ta mun_di qui tollis pec_ca_ta mun_di

A gnus De i

bis A gnus De

gnus De i qui tollis pec_ca_ta mun_di qui

A_gnus De i qui tollis pec_ca_ta mun_di qui tollis pec_ca_ta mun

se_rere no bis qui tollis pec_ca_ta mun

no bis qui tol_lis pec_ca_ta mun di qui tol_lis

mi_se_re_re no bis A

Mi se re_re no bis

i mi se re_re no_bis

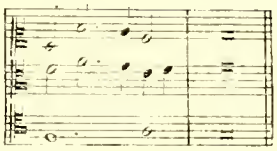
tol_lis pec_ca_ta mun di mi_se_re re no_bis A

di mi_se_re_re no bis mi se rere no

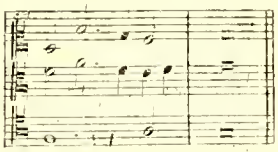
di mi_se_re_re nobis no bis A gnus

pec_ca_ta mun di mi_se_re_re no bis

dissonance est substituée, dans les traits de cette nature, à une consonnance, dont le mouvement semblait peut-être moins gracieux aux chanteurs de cette époque, en sorte que ce ne serait qu'une forme de chant, et que ce trait ; .....



ne serait que celui-ci :



Ce qui rend cette conjecture plus vraisemblable, c'est l'influence qu'on sait avoir été exercée par les chanteurs sur la musique de tous les temps; et de nos jours, nous voyons l'*appogiature*, qui naguères ne s'écrivait pas, passer dans l'harmonie, à laquelle il est presque toujours étranger

gnus De i qui tol_lis pec_ca ta

A gnus De

A gnus De

gnus De i qui tol lis pec ca ta mun di pec ca_ta

bis A gnus De i qui tol lis pecca ta mun di

De i qui tol lis pecca ta mun di

A_gnus De i qui tol_lis pec_ca ta

mun di do na nobis pa cem do

i do na

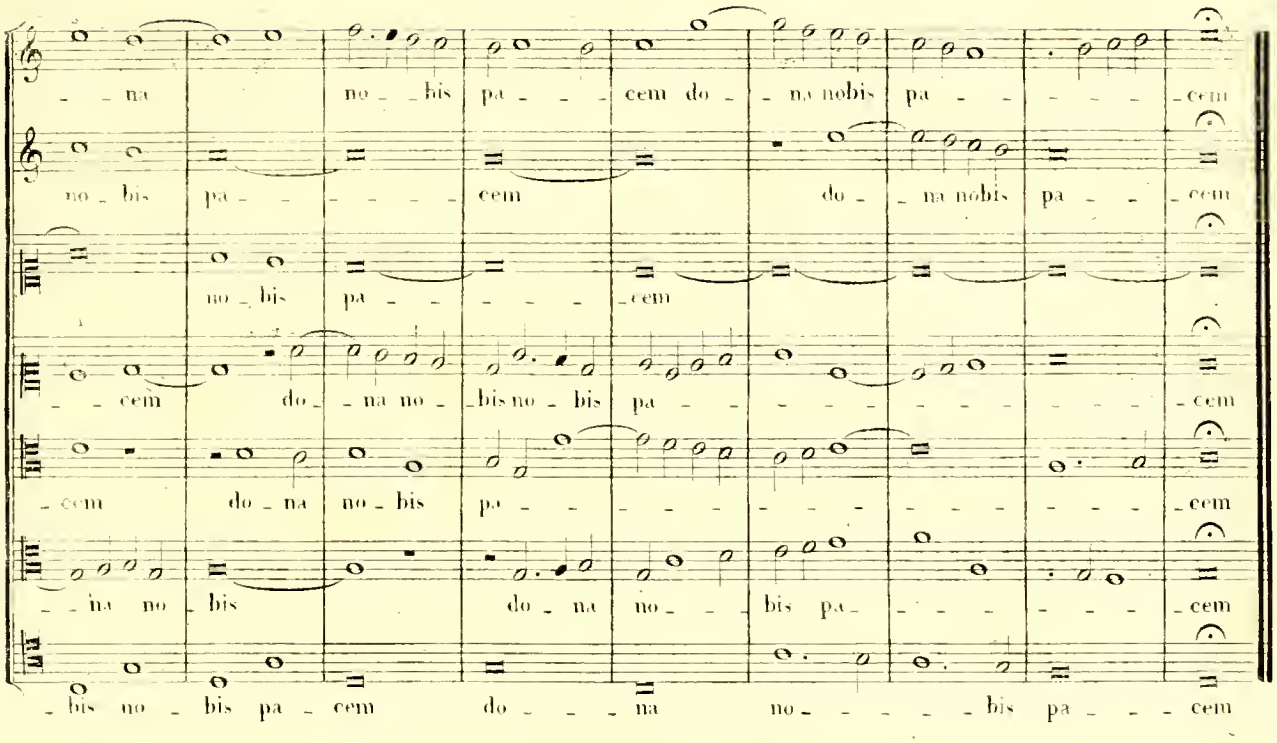
do na

mun di do na no_bis pa cem do na no_bis pa

qui tol lis pec ca ta mun di do na no bis pa

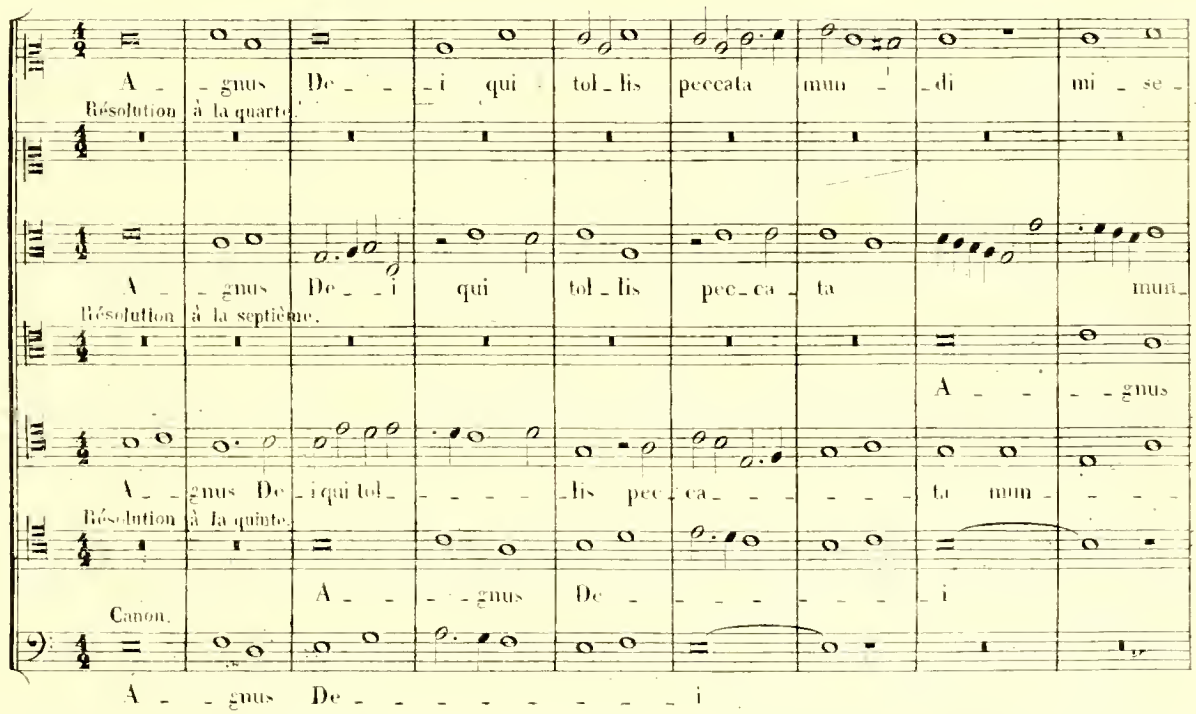
qui tol lis pec ca ta mun di do

mun di do na nobis pa cem do na no



AGNUS DEI de la Messe SINE NOMINE. (1)

6.



(1) La Messe d'où ce morceau est tiré n'est point composée sur un plain-chant de l'antiphonaire ou du graduel: elle est entièrement d'invention, mais j'ai cru devoir en extraire cet AGNUS et le donner pour exemple, à cause de l'art prodigieux qu'il y a dans sa contexture. Ce canon à quatre parties, résolu successivement à la quinte, à la septième et à la quarte, accompagné de trois autres parties, qui imitent après leurs repos le commencement de chaque période du canon, et cela sans rancueur, sans nuire à la facilité du chant et même avec toute la grâce dont ce genre est susceptible, voilà ce que PALESTRINA seul a pu faire avec tant de supériorité.

E. Ed. Cie 1760

re - - - reno - - bis A - - gnus De - - - - - - -

A - - gnus De - - - - - - i

di mi - se - - re - re no - bis mi - serere no - bis A - -

De - - - - - - - - i A - -

- - - di mi - se - rere no - bis A - - gnus De - - - i qui tollis qui tollis pec -

A - - gnus De - - - - - - i

A - - gnus De - - - - - - - i

- i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - sere - re no - bis Agnus Dei qui

A - - gnus De - - - - - - i

- gnus De - i qui tollis pecca - ta mundi mise - re - - re no - bis Agnus Dei qui tol - - lis pec -

- gnus De - - - - - - - -

- ca - ta pec - ca - ta mun - di mi - se - - re - - re mi - se - - - re - re no - - bis

Agnus Dei qui tol - - lis

Agnus Dei qui tol - - lis pec - ca - ta mun -

F. F. et C. 1760.

tol - - lis pec - ca ta mun - - di do - na no - - bis pa - cem - - -

Agnus Dei qui tol - - lis pec - ca ta mun - di

- ca - - - - - - - ta mun - - - - di do - na no - - bis pa - -

Agnus Dei qui tol - - lis pec - ca ta mun - di

A - gnus De - - - - - - - - i qui tol - - -

pec - ca ta mun - di do - na nobis pa - - - - cem

- di dona nobis pa - - - cem do - na

do - na do - - na do - na nobis pa - - - cem

dona nobis pa - - - cem do - na nobis pa - cem

- - - cem do - na do - - na no - bis pa - - - cem

dona nobis pa - - - cem dona nobis pa - cem

- - - lis pec - ca ta mun - di do - na nobis do - na no - bis do - na nobis pa - cem

do - na nobis pa - - - - - cem. do - na nobis pa - cem

nobis pa - - - - cem do - na nobis pa - - - - - - - cem

Extrait du 52e Livre de Motets à 5, 6, 7 et 8 voix du père C. PORTA. (VENISE 1580)

Canon à la tierce inférieure, à l'octave et à la sixte supérieure, résolu alternativement par mouvement direct et contraire. (1)

CANTUS — Dif_fu_ _sa est

Résolution à la sixte supérieure par mouvement contraire.

SEPTIMA PARS

ALTUS — Dif_fu_ _sa est gra_ti_a in la_bi_is tu_ _is Diffu_sa

Résolution à la tierce inférieure par mouvement contraire.

TENOR

QUINTUS — Dif_fu_ _sa est gra_ti_a in labi_ _is tu_ _ _ _is in la_bi_is tu_ _is Dif_

SEXTA PARS

Résolution à l'octave par mouvement direct.

BASSUS — Dif_fu_ _ _sa est gra_ti_a in la_bi_

gra_ti_a in la_bi_is tu_is propte re_a be_ne_dixit te De_

Dif_fu_ _sa est gra_ti_a in la_bi_is tu_

est gra_ti_a in la_bi_is in la_biis tu_ _is Dif_fu_sa est gra_ _ _ti_a in la_bi_

Dif_fu_ _sa est gra_ti_a in la_bi_is tu_is propte re_

_fu_sa est gra_ti_a in la_bi_is tu_ _is prop_te re_a be_ne di_xit te

Dif_fu_ _sa est gra_ti_a in la_bi_is tu_ _is

_is gra_ti_a in la_ _ _biis tu_ _ _is propte re_a be_ _ne dixit te

(1) Dans ce morceau singulier, fait avec beaucoup d'art, le mouvement contraire du canon est fondé sur la correspondance des clefs, qui peuvent être lues ou dans l'ordre direct, ou en renversant le livre; ainsi la résolution à la tierce inférieure provient de la clef de SOL, prise au rebours; et celle à la sixte supérieure provient du renversement de la clef d'UT sur la troisième ligne, comme on peut le voir par les exemples suivants:

- us in aeter - num mir - rha et gut -
- is propte re - a be - ne - dixit te Deus
- is tu - is prop - te re - a be - nedi - xit te Deus in aeter - num in ae - ter - num
- a be - ne - dixit te De - us in aeter - num
prop - te re - a bene - di - xit te be - ne - dixit te De - us in ae - ter - num in ae - ter -
propte re - a be - ne - dixit te De - us in aeter -
propte re - a be - ne - dixit te be - nedixit te De - us in ae -

- ta et cas - sia a ves - ti - mentis tu - is a gra - di - bus e - bur - ne - is
- in ae - ter - num mir - rha et gut - ta et cas - sia
mir - rha et gut - ta et cas - sia mirrha et gut - ta et cas - si -
mir - rha et gut - ta et cas - si - a a vesti - mentis tu - is a gradi -
- num mir - rha et gut - - - ta et cas - si - a
- num mir - rha et gut - ta et cas - sia a vesti -
- ter - - - - num mir - rha et gut - ta et cassia

Résolution à la tierce inférieure en retournant le livre et lisant au rebours

Résolution à la sixte supérieure en retournant le livre et lisant au rebours.

F T et Cie 1760

ex qui_ bus te de_lec_tave_ runt

ves_ti_mentis tu_ is a gra_di_bus e_ bur_ ne_is

a ves_ti_men_tis tu_ is a gra_di_bus e_ bur_ ne_is

bus e bur ne_is ex qui_ bus te de_lec_ta_ve_ runt

a ves_ ti_mentis tu_ is a gra_di_bus e_ bur_ ne_is ex

mentis tu is a gra_di_bus e_ bur_ ne_is ex qui_ bus te de_

a ves_ ti_men_ tis tu_ is ex

fi_liae re_ gum in ho_no_re tu_ o in

ex qui_ bus te de_lec_tave_ runt fi_liae re_ gum in_

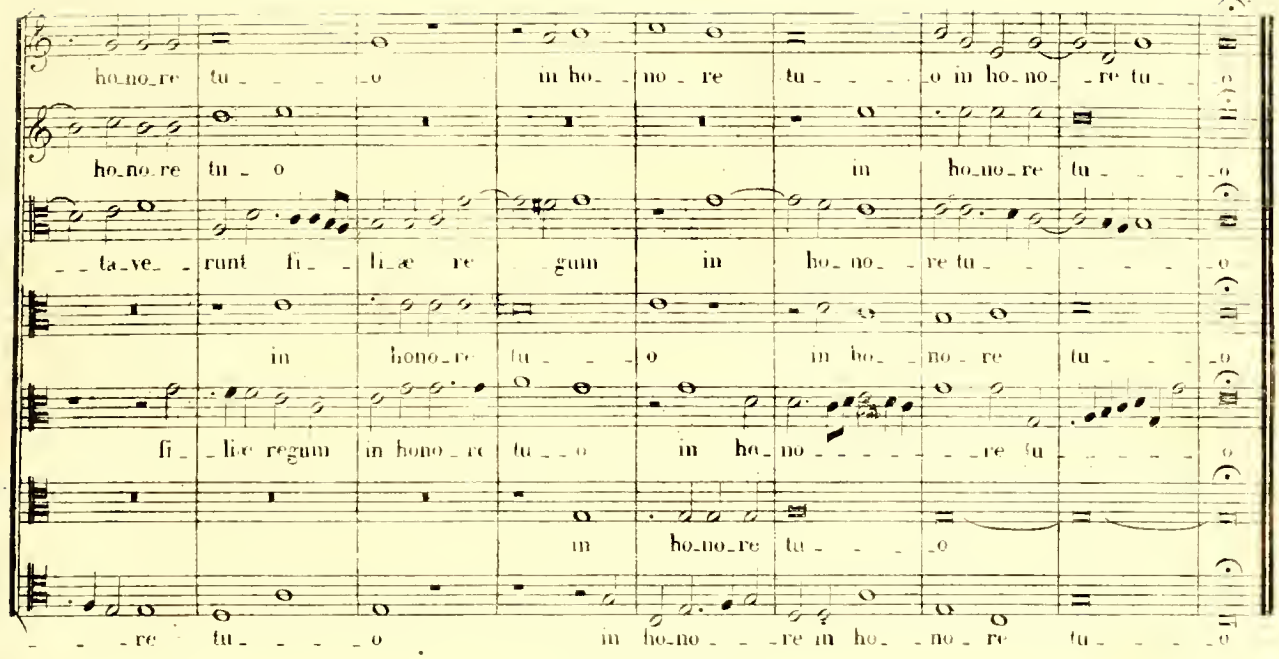
ex qui_ bus te de_lecta_ve_ runt te de_lec_

fi_liae re_ gum in ho_no_re tu_ o

qui_ bus te de_lec_ta_ve_ runt de_lec_ta_ve_ runt

_lec_tave_ runt fi_liae re_ gum in ho_no_re tu_ o

qui_ bus te de_lec_ta_ve_ runt fi_liae re_ gum in hono_



CHAPITRE V.

DES COMPOSITIONS À GRAND NOMBRE DE VOIX.

184. Les successeurs de Palestrina, désespérant de surpasser ce grand homme dans le style qu'il avait perfectionné, cherchèrent des routes nouvelles, changèrent la tonalité, multiplièrent les dissonnances, et dans des compositions à voix nombreuses voulurent faire briller habilité à vaincre tous les obstacles. Parmi ces compositeurs, celui qui déploya le talent le plus extraordinaire fut Horace Benevoli, qui fut nommé maître de la chapelle de la Basilique de St Pierre en 1650, et qui mourût à Rome en 1662. Le talent de ce maître consistait à écrire avec facilité à quatre, cinq et six choeurs, de quatre voix chacun. Je donne ici pour modèle de ce genre de composition le *Kyrie* de la messe à seize voix, intitulée: *Si Deus pro nobis, quis contra nos?*

Dans nos compositions modernes, le besoin d'écrire à seize voix réelles ne se rencontre pas; cependant je crois que lorsque les études musicales seront faites en temps opportun, c'est-à-dire, dans l'extrême jeunesse, celle-ci ne sera pas inutile. On y perfectionnera ce sentiment musical et cette prescience de la bonté ou de la défectuosité des mouvemens, sans lesquels le compositeur n'écrit purement qu'avec peine. N'oublions pas que la science doit être en quelque sorte la nature du compositeur pour ne point lui devenir un obstacle. Si cette science est un travail elle nuit à ses inspirations, et dans ce cas, il vaut mieux qu'il ne s'en occupe pas, et qu'il s'abandonne à son génie.

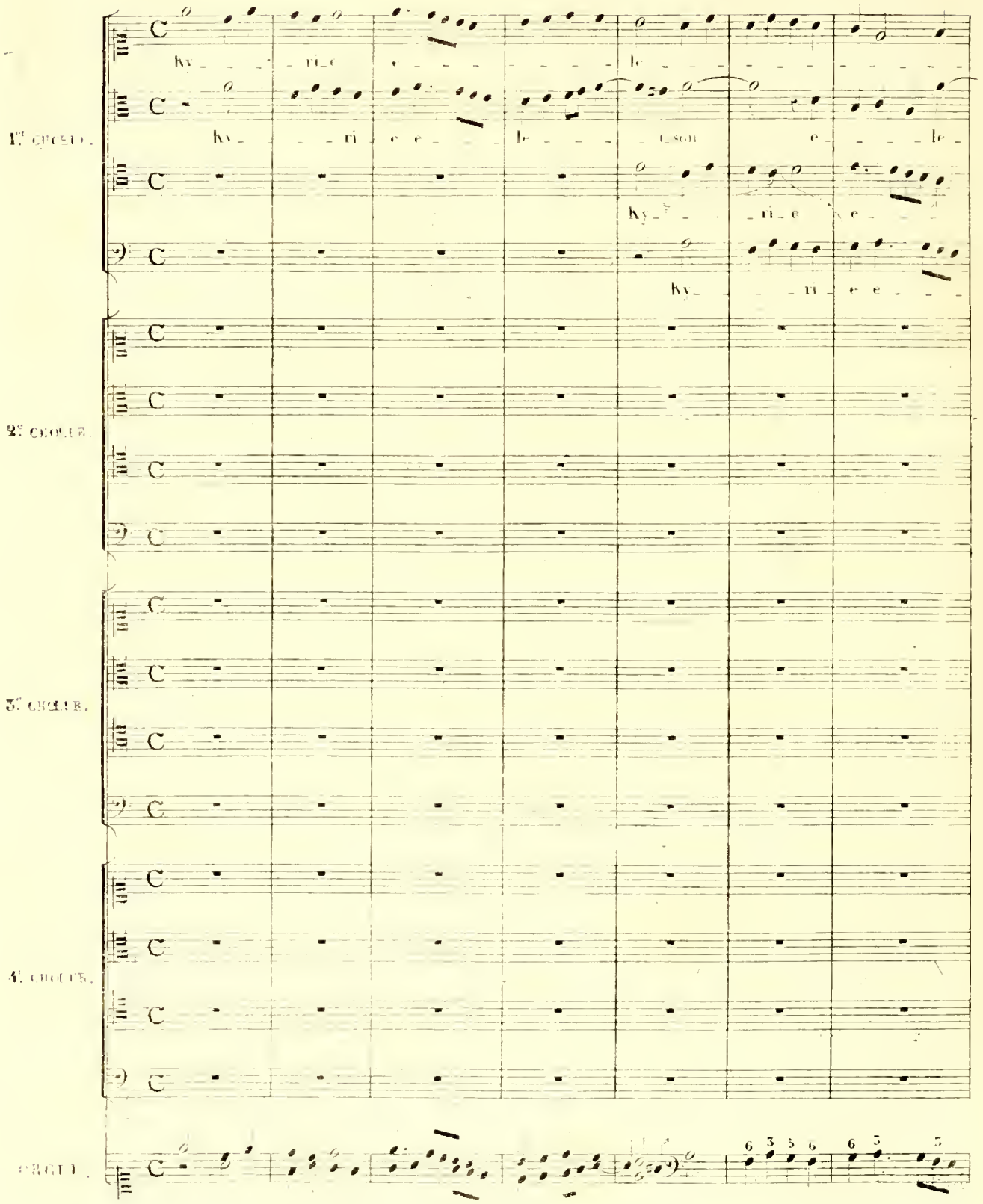
185. J'ai déjà dit que la rigueur des règles diminue à mesure que le nombre des voix augmente: on sent bien qu'il ne peut être question d'octaves ni de quintes cachées dans une composition à seize voix, car ces défectuosités disparaissent dans l'harmonie générale. Il en est de même des croisemens de voix, et de toutes ces choses qui sont des imperfections à quatre voix, mais qui cessent d'en être dans des réunions de voix si nombreuses.

186. Si, dans une composition à seize, toutes les voix chantaient toujours, il en résulterait une monotonie insupportable; c'est pourquoi Benevoli et ses imitateurs fesaient entendre successivement les différens chœurs avant de les réunir, ayant soin seulement de ne faire taire l'un qu'après l'autre.

Lorsque la composition était établie sur un plain-chant, comme le *Kyrie* que je donne pour exemple, le compositeur, au moment de l'ensemble général, réunissait toutes les voix de la même espèce, les contraltos, par exemple, et leur faisait chanter à l'unisson ce plain-chant en notes d'une longue durée, et toutes les autres voix faisaient un contrepoint d'imitation: c'est ce que Benevoli fit dans ce morceau.

Au reste, je ne m'étendrai pas d'avantage sur les compositions de ce genre: l'examen attentif de l'exemple que je rapporte enseignera beaucoup plus de choses que je ne pourrais le faire dans une analyse longue et fastidieuse; je m'arrête donc, en faisant remarquer qu'ici finit la série des études qui ont pour base le contrepoint simple. Une nouvelle carrière va s'ouvrir devant nous, dans les livres suivans: nous y verrons comment un Art, qui ne semble pas pouvoir aller plus loin, s'ouvre une route nouvelle, au moyen d'un principe neuf et fécond.

KYRIE à 16 voix de la Messe intitulée: SI DEUS PRO NOBIS, QUIS CONTRA NOS? de BENEVOLI.



L. 3 et 6 1765

i son e le i son

i son e le i son

le i son e le i son

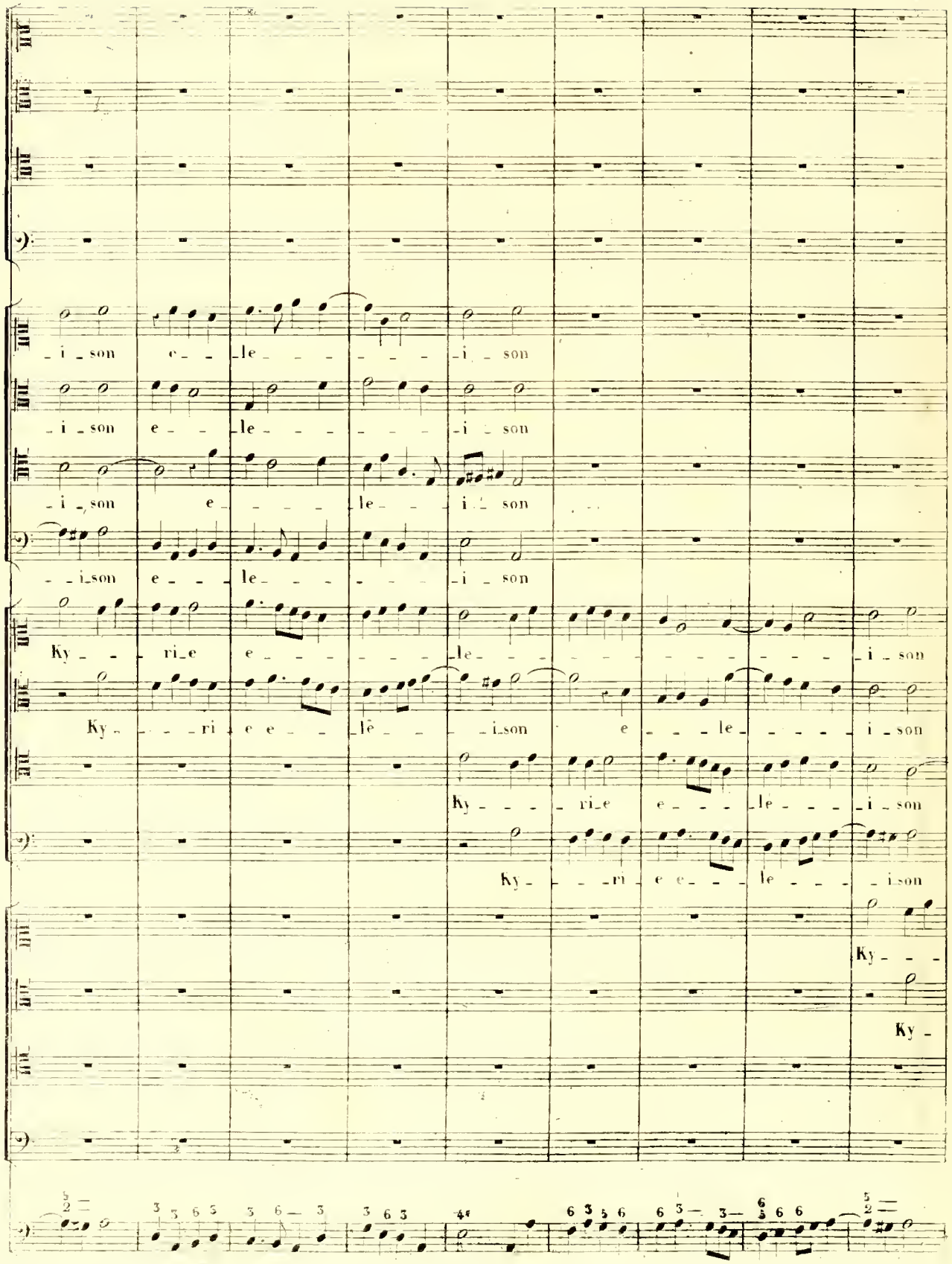
le i son e le i son

Ky ri e e le

Ky ri e e le i son e le

Ky ri e e le

Ky ri e e le


i son e le i son
i son e le i son
i son e le i son
i son e le i son
Ky ri e e le i son
Ky ri e e le i son e le i son
Ky ri e e le i son
Ky ri e e le i son
Ky
Ky

Ky - -

Ky - -

e - le - - - - - - - i - son

e - le - - - - - - - i - son

e - - - - le - - - i - son

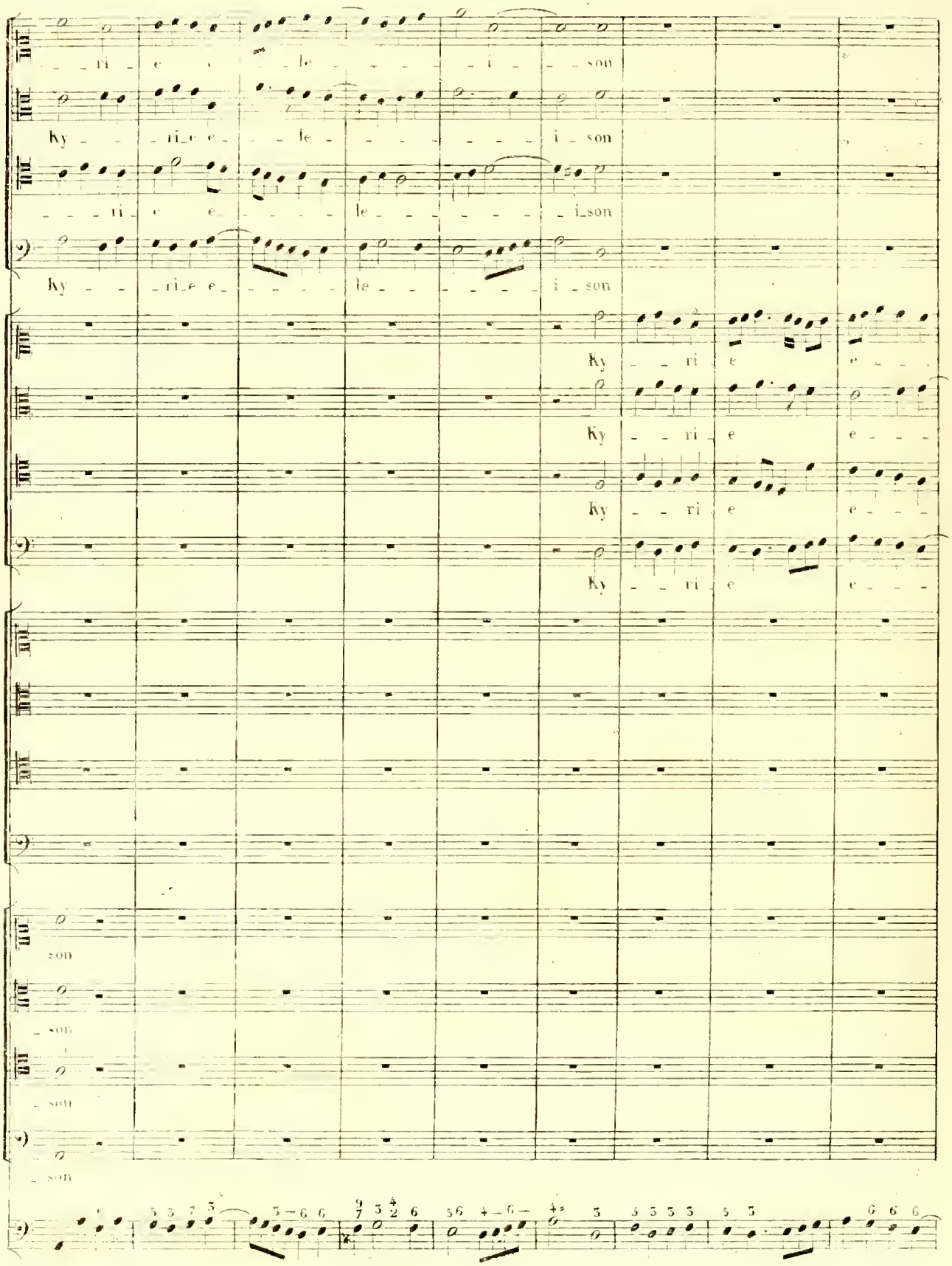
e - le - - - - - - - i - son

- ri - e e - - - - - - le - - - i - son e - - - - - - le - - - - - i -

- - - ri - e e - - le - - - - i - son e - - le - - - - - - - - - - i - -

Ky - - - ri - e e - - - - le - - - - i - -

Ky - - - - ri - e e - - - - - - le - - - - - - - i - -


ri e le i son
Ky ri e le i son
ri e le i son
Ky ri e le i son
Ky ri e e
Ky ri e e
Ky ri e e
Ky ri e e
son
son
son
son

le i son

le i son

le i son

le i son

Ky ri e e le

Ky ri e e le

Ky ri e e le

Ky ri e e le

(1) e le

Ky

e le

e le

(1) e le

Ky

e

e

i son

(1)

i son

Ky

i son

i son

Ky ri e le i son

Ky ri e le i son

Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

(1) L'auteur réunit ici les contr'altos pour faire mieux sentir le sujet pris par augmentation (AGGRAVATO); c'est un artifice dont les anciens maîtres ont fait souvent usage.

i son e le i son e le i

i son e le i son e

i son e le i son e

i son e le i son

le i son Ky ri e e lei son

le i son e le i son

e le i son e le i son

e le i son e le i son

e le i son e le i son

e le i son e le

Ky

e le i son Ky ri e e

e le i son e le

le - - - - - - - - i - son e -

ri - - - - - - - - - - - - - -

- - le - - i - son e - - le - - i - son e - lei - son e -

le - - - - - - - i son e le - - - - - - - - - i - - son e

e - le - - - - - - - - - - i son e - le - - - - - - - - i - son

ri -

e - - le - - - - i - son e - - - - - - le - - - - i - son

e - - le - - - - - - - - i - son e - le - - - - - - - - - i son

e - - - - - - le - - - - - i son Ky - ri e e -

ri -

e - - le - i son e - le - - - - -

e - - - - - le - - - - i - son e - - - lei - - -

- i son e - le - - - - - - - - - i - son Ky - ri - e e -

ri -

- lei - - - son e - le - - - i son Ky - - - ri - -

i - - son e - le - - - - - - - - - - - i - son e - - lei - - -

© P. & F. 1761

le i son e le i son e

(1) lei son e le i son e le i son Ky

le i son e le i son e

e le i son e le i son

Ky ri e e lei son Ky ri e e lei son

e le i son e le i son

lei son e le i son e le i

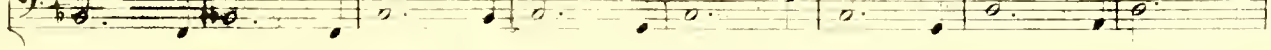
i son e le i son e le i son

son e le i son e le i

le i son e le i son e le

e e le i son e le i son e le i

son e le i son e le i



(1) Ce trait du ténor, ainsi que quelques autres de même nature, conviennent peu aux voix et sont plutôt du style instrumental que du vocal, on ne les tolère qu'à cause de la difficulté excessive qui résulte de la marche d'un si grand nombre de voix.

le i son e le i son

le

ri e e le i son e le i son

le i son e le i son

e le i son Ky ri e e

le

Ky ri e lei son Ky ri e e

e le i son e le i

son e le i son Ky ri e e

le

e le i son Ky ri

son e le i son e le i

i son e le i son e

le

son e le i son e lei son Ky

son e le i son e

e le i son e le i son e lei son

i son

Ky ri e e le i son

e le i son e le i son

lei son e le i son e le i son

i son

lei son Ky ri e e lei son

son e le i son e le i son

le i son Ky ri e e le i s Ky

i son

e e le i son e lei son

son e le

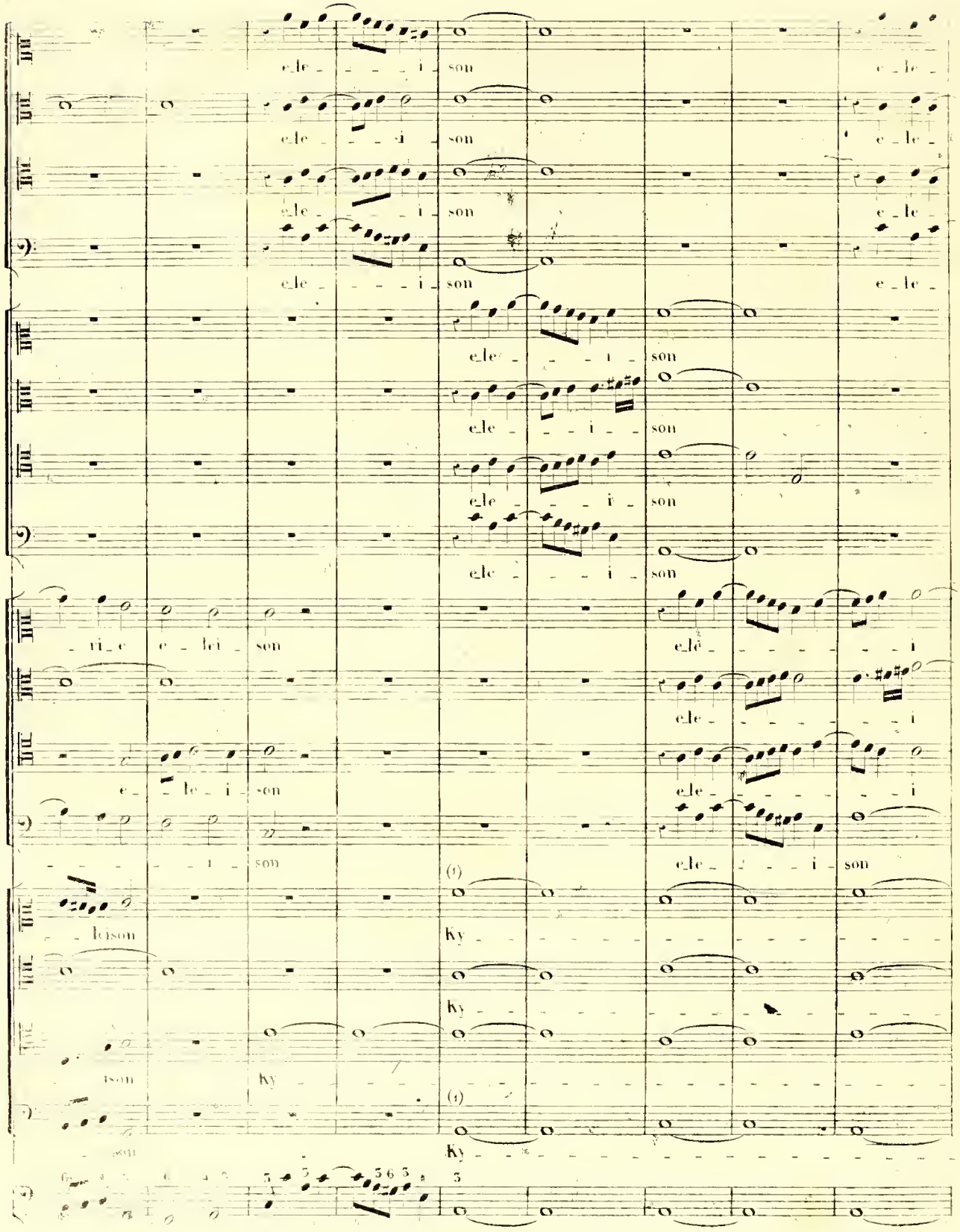
le i son Ky ri e e

i son

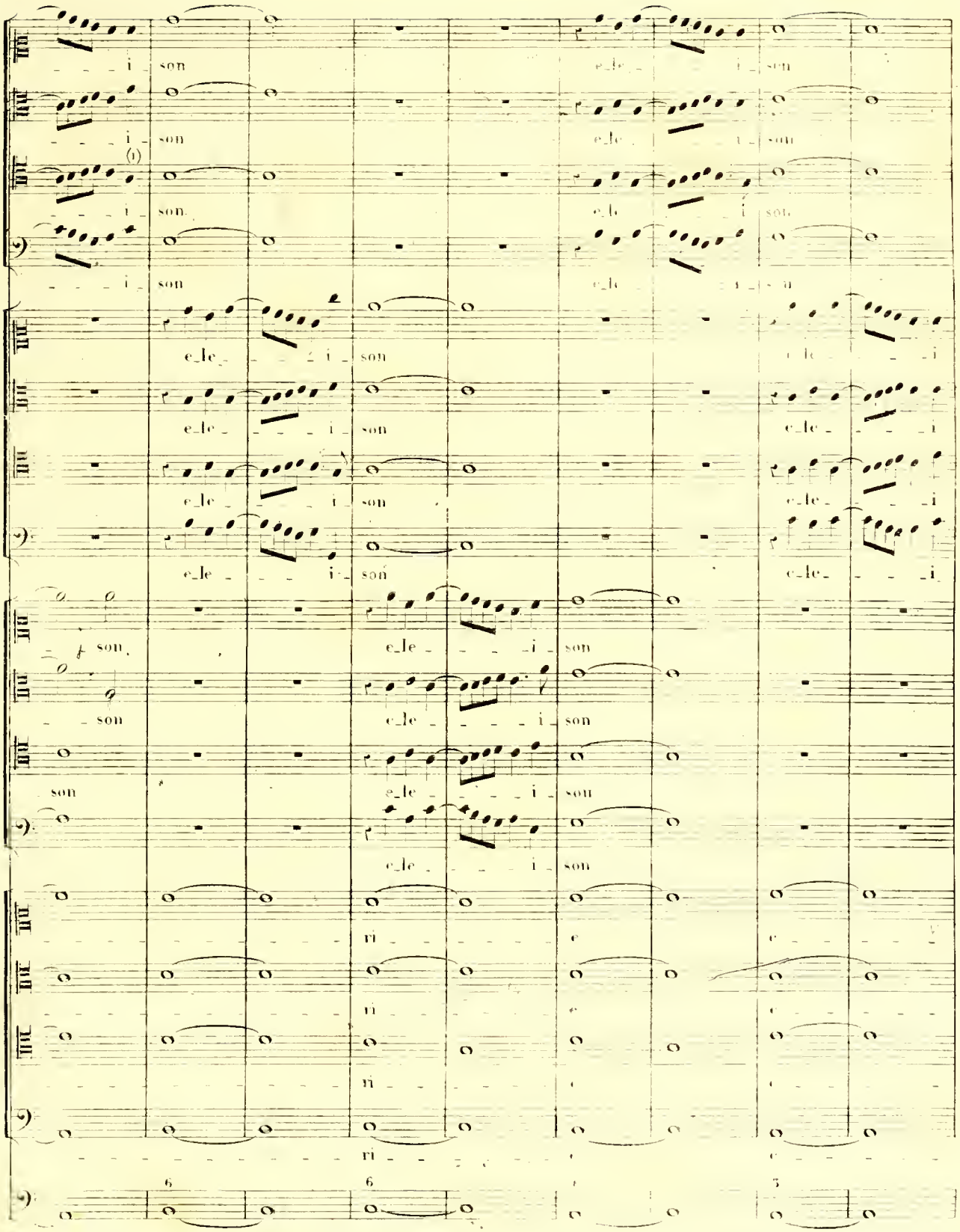
ri e e lei son e le

le i son e le

3 3 3 5 5 5 6 5 4+ 6 5 4+ 3 6 3 6 3



(1) Supprimer par augmentation par toutes les voix du dernier chœur et par mouvement contraire pendant que les autres chœurs [illegible] ment.



(1) Le mouvement de cette note de ténor sur la mesure suivante produit deux octaves [illegible] la [illegible] heur, c'est une erreur qui échappe rarement à cet auteur, quoique [illegible] et ce de ses compositions soit [illegible]

e_le_ _ _ _i_son Ky_ _ _ri_ _ _

e_le_ _ _ _i_son e_le_i_ _son e_ _ _lei

e_le_ _ _ _i_son Ky_ _ _ri_ _e

e_le_ _ _ _i_son e_ le_ i_ son

_son e_le_ _ _ _i son Ky_ _

_son e_le_ _ _ _i son Ky_ _ri_

_son e_le_ _ _ _i son Ky_ _

_son e_le_ _ _ _i son Ky_

e_le_ _ _ _i_son e_le_ _ _ _i_son

e_le_ _ _ _i_son e_ _ _lei_ _ _son

e_le_ _ _ _i_son e_ _ _le_ _ _i_son

e_le_ _ _ _i_son e_le_ _ _ _i_son

lei

lei

lei

lei

e Ky ri e e le i son

son Ky ri e e le i son e lei son

Ky ri e e lei son

Ky ri e e le i son

ri e Ky ri e e le i son

e e le i son Ky ri e e lei son

ri e e lei son

ri e e le i son

Ky ri e e lei son

Ky ri e e le i son

Ky ri e e lei son e lei son

Ky ri e e le i son

son

son

son

son

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

LIVRE PREMIER.

DU CONTREPOINT SIMPLE.

INTRODUCTION ..... Pag. 1.

SECTION I. *du contrepoint simple à 2 voix*..... — 2.

CHAPITRE 1. Du Contrepoint simple de note contre note ou de première espèce ..... — 2.

CHAPITRE 2. Du Contrepoint simple de seconde espèce ou de deux notes contre une..... — 8.

CHAPITRE 3. Du Contrepoint simple de troisième espèce ou de quatre notes contre une..... — 11.

CHAPITRE 4. Du Contrepoint simple de quatrième espèce ou de deux notes syncopées contre une..... — 14.

CHAPITRE 5. Du Contrepoint simple de cinquième espèce appelé contrepoint fleuri ..... — 17.

SECTION II. *du contrepoint simple à 3 voix.*

CHAPITRE 6. Du Contrepoint de première espèce à trois voix..... — 20.

CHAPITRE 7. Du Contrepoint de seconde espèce à trois voix..... — 24.

CHAPITRE 8. Du Contrepoint de troisième espèce à trois voix..... — 27.

CHAPITRE 9. Du Contrepoint de quatrième espèce à trois voix..... — 31.

CHAPITRE 10. Du Contrepoint fleuri à trois voix..... — 37.

SECTION III. *du contrepoint simple à 4 voix.*

CHAPITRE 11. Des Contrepoints de première, seconde et troisième espèces à quatre voix..... — 40.

CHAPITRE 12. Du Contrepoint de quatrième espèce à quatre voix..... — 50.

SECTION IV.

CHAPITRE 13. Du Contrepoint à cinq, six, sept et huit voix..... — 60.

SECTION V.

CHAPITRE 14. De quelques Contrepoints conditionnels..... — 69.

LIVRE DEUXIÈME.

DES COMPOSITIONS BASÉES SUR LE CONTREPOINT SIMPLE.

INTRODUCTION ..... — 71.

SECTION I. *de l'imitation.*

CHAPITRE 1. Ce que c'est que l'imitation ..... — 72.

CHAPITRE 2. Des diverses espèces d'imitation ..... — 73.

CHAPITRE 3. Du Contrepoint d'imitation à deux chœurs..... — 87.

CHAPITRE 4. Du Canon ..... — 90.

§. 1. Du Canon simple à deux voix..... — 90.

§. 2. Du Canon simple à trois voix ..... — 96.

§. 3. Du Canon simple à quatre voix ..... — 101.

§. 4. Du Canon à cinq, six, sept, huit et un plus grand nombre de voix..... — 112.

CHAPITRE 5. De diverses espèces de contrepoint sur le plain-chant et particulièrement du style alla Palestrina..... — 122.

CHAPITRE 6. Des compositions à grand nombre de voix ..... — 145.

LIVRE TROISIÈME.

DU CONTREPOINT DOUBLE.

CHAPITRE I.

CE QUE C'EST QUE LE CONTREPOINT DOUBLE.

187. Qui ne croirait que par cette prodigieuse variété de formes exposées dans les deux livres précédents, le dernier terme de la combinaison mécanique des sons est atteint? et de quel étonnement ne sera-t'on pas frappé en apprenant que ce n'est qu'une faible partie de celles dont l'harmonie est susceptible? Telle est cependant la vérité que la suite démontrera jusqu'à l'évidence.

Jusqu'ici, nous n'avons considéré les sons que dans l'effet immédiat qui résultait de leur rapport, en sorte que le compositeur, n'ayant à s'occuper que de l'harmonie qu'il écrit, et ne songeant même pas à intervertir l'ordre des voix, tel qu'il l'avait établi d'abord, ne faisait, quelle que fut d'ailleurs la forme de sa composition, qu'une opération simple, un *Contrepoint simple*; mais si nous supposons qu'au lieu de se borner à cette spéculation, il dispose l'harmonie de telle sorte que l'ordre des parties puisse être renversé, c'est-à-dire, que ce qu'il donne aux voix aigües puisse être transporté aux graves, et réciproquement, sans blesser l'oreille; outre le rapport direct des sons, il devra considérer encore celui qui naîtra de l'ordre interverti; dès-lors son opération sera complexe: il fera ce qu'on appelle un *Contrepoint double*. De là une source de variétés d'un nouvel ordre. De plus, si l'on découvre qu'il y a plusieurs modes de renversement, et des compositions dont les formes sont basées sur eux, on verra s'agrandir incessamment ce domaine de l'harmonie, dont les dernières limites sont peut être encore inconnues.

188. Ce n'est point une découverte nouvelle que celle du Contrepoint double: Zarlino en donne des règles fort précises, dans le 56e chapitre de la troisième partie de ses *Institutions harmoniques*, dont la première édition parût en 1558, et il en parle comme d'une chose connue de ses contemporains. Cependant nous ne voyons pas que les compositeurs du seizième siècle en aient fait usage dans les ouvrages qui nous restent d'eux. Mais au commencement du dix-septième, les plus grands organistes de l'Italie et de l'Allemagne, tels que Frescobaldi et Samuel Scheidt, en enrichirent leurs productions, et l'on voit aux détails qu'en ont donné Cerone, dans son *Melopeo*, et plus tard Berardi, dans le second livre de ses *Documenti armonici*, que ce genre de contrepoint avait dès-lors introduit dans l'art une sorte d'effervescence, qui devait conduire insensiblement à la Fugue, telle qu'on la pratique aujourd'hui, et telle que j'en exposerai les principes dans le livre suivant.

189. C'est un fait connu des harmonistes les moins habiles, que deux notes étant données, elles forment des intervalles différents selon que leur position respective est ou supérieure ou inférieure. Ut et Mi, par exemple, forment une tierce si Mi est dans une position supérieure à Ut; si c'est le contraire, il en résultera un intervalle de sixte. C'est cette faculté de changement de position respective des notes qu'on appelle *renversement*.

190. Le renversement, appliqué au Contrepoint, peut s'opérer de trois manières: 1° en changeant les voix d'octaves, c'est-à-dire, en transportant à la basse ce qui était au dessus, et réciproquement au dessus ce qui était à la basse: cette opération s'appelle *Contrepoint double à l'octave*; 2° en transportant à la dixième inférieure ce qui était au dessus, et à l'octave supérieure ce qui était à la basse, ce qu'on appelle *Contrepoint double à la dixième*; 3° en plaçant à la douzième ou double quinte ce qui était à l'une des parties, et à l'octave ce qui était à l'autre, opération qu'on désigne sous le nom de *Contrepoint double à la douzième*. On dit aussi plus simplement *Contrepoint à l'octave, à la dixième, à la douzième*. Les principes de chacun de ces contrepoints feront la matière des chapitres suivants.

CHAPITRE II.

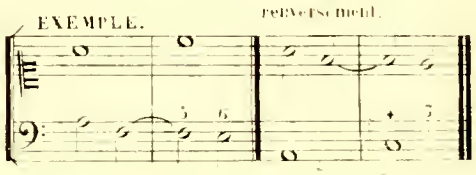
DU CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE À DEUX, TROIS ET QUATRE VOIX.

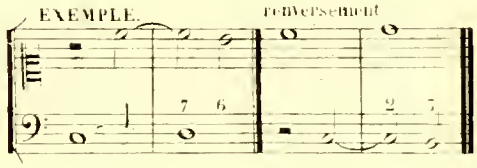
§ 1. Contrepoint à l'octave, à deux voix.

194 Un plain-chant étant donné pour un Contrepoint double à l'octave, il importe peu qu'on fasse ce contrepoint à la voix inférieure ou à la supérieure, puisqu'il est destiné à être renversé; mais il faut s'assurer de la possibilité du renversement, et pour y parvenir, il faut avoir égard aux données suivantes.

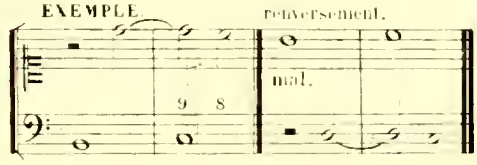
1° Tout intervalle produit par le renversement un intervalle de sa nature; ainsi les consonnances produisent des consonnances, et les dissonnances, des dissonnances. En effet, la tierce produit la sixte, la quarte produit la quinte, la quinte donne naissance à la quarte, et la sixte à la tierce. Quand aux dissonnances, le renversement de la seconde produit la septième, et celui de la septième, la seconde.

2° Mais la quarte est une consonnance faible et d'un effet peu agréable, elle n'est admise dans le contrepoint que par syncope, c'est-à-dire, comme retardement de la tierce: j'en ai expliqué la raison précédemment. Il suit de là qu'on ne doit point employer la quinte dans le contrepoint, pour ne point avoir la quarte au renversement, à moins que ce ne soit par syncope et comme retardant la sixte, ce qui donne au renversement la quarte retardant la tierce.



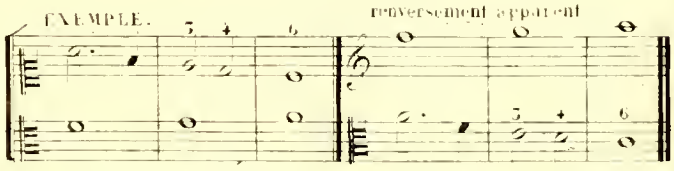


3° La seconde et la septième, étant des dissonnances, sont soumises à la règle qui ne les admet que comme des retards de consonnances, en sorte que la règle étant suivie pour l'une, l'effet de l'autre est bon au renversement.



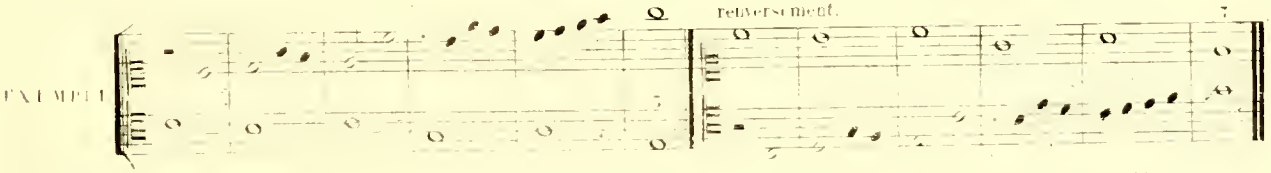
4° La neuvième n'étant que le redoublement de la seconde ne peut être employée dans le contrepoint à l'octave, car le renversement produirait une septième qui se résoudrait par la basse, ce qui, comme on sait, est inadmissible.

5° On ne doit point croiser les voix, car il est évident qu'il n'y aurait point de renversement possible, et que les intervalles resteraient les mêmes au moment du croisement, soit que le contrepoint fut au dessus, soit qu'il fut à la basse.



6° Enfin le contrepoint ne doit point parcourir une échelle trop étendue, car il pourrait en résulter des inconvénients assez graves: le premier serait de placer la voix qui le renverserait hors de sa portée, à moins que le renversement n'eut lieu entre des voix qui sont naturellement à l'octave, comme le soprano et le ténor, ou le contr'alto et la basse. A la vérité cet inconvénient serait à peu près nul dans la musique instrumentale; mais on ne doit point oublier qu'il s'agit ici des voix.

Le second inconvénient qui pourrait naître d'un contrepoint trop étendu, serait de produire un croisement de voix au renversement, et conséquemment de rendre nul celui-ci.



Telles sont les règles qu'il faut suivre pour composer un contrepoint double à deux parties. On en voit l'application dans les exemples suivants.

Mode majeur

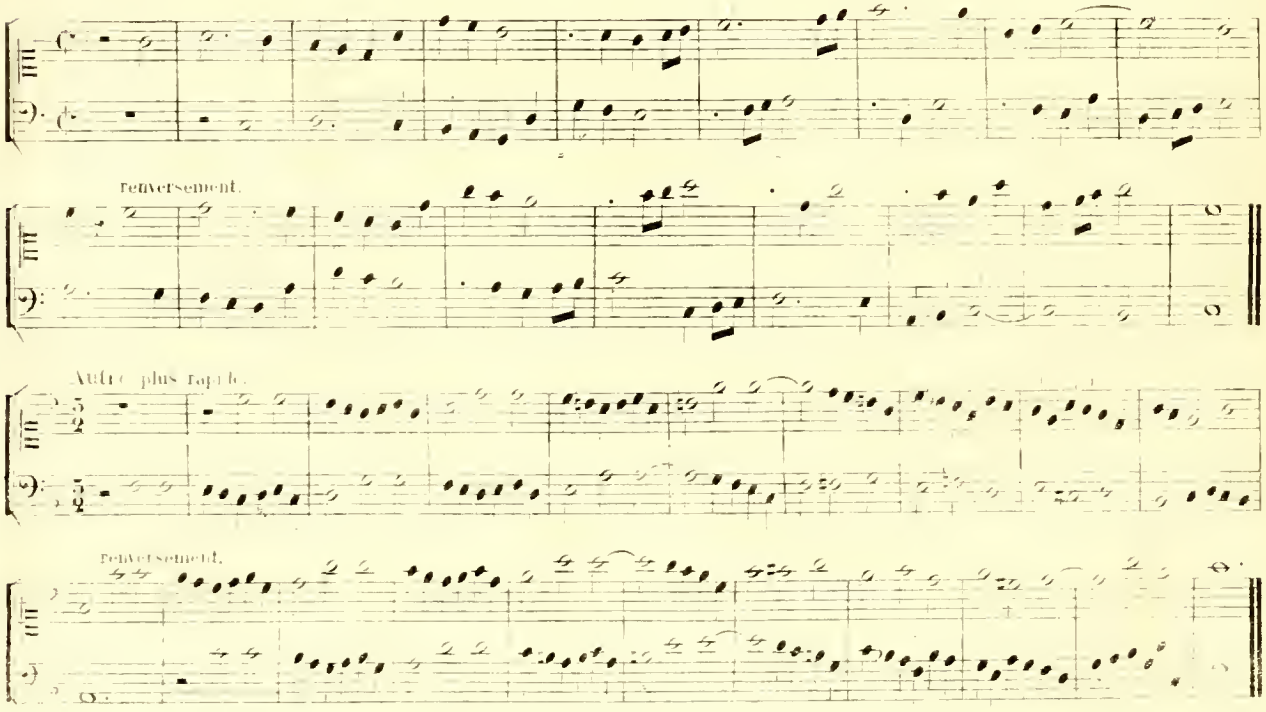
Renversement.

M de [redacted] mineur

Renversement.

192. En appliquant les principes du contrepoint double à l'imitation, on lui donne de la variété et de l'élégance, comme on peut le voir dans les exemples suivants. Les développements du quatrième livre feront connaître les avantages qu'on peut tirer de cette manière de traiter l'imitation.

Imitation à la quinte inférieure, d'un long développement, en contrepoint à l'octave.



193. On peut convertir un contrepoint à l'octave à deux voix en contrepoint à trois ou à quatre, en ajoutant au dessus de chaque voix une autre partie à la tierce; mais il faut pour cela composer le contrepoint d'après les règles suivantes:

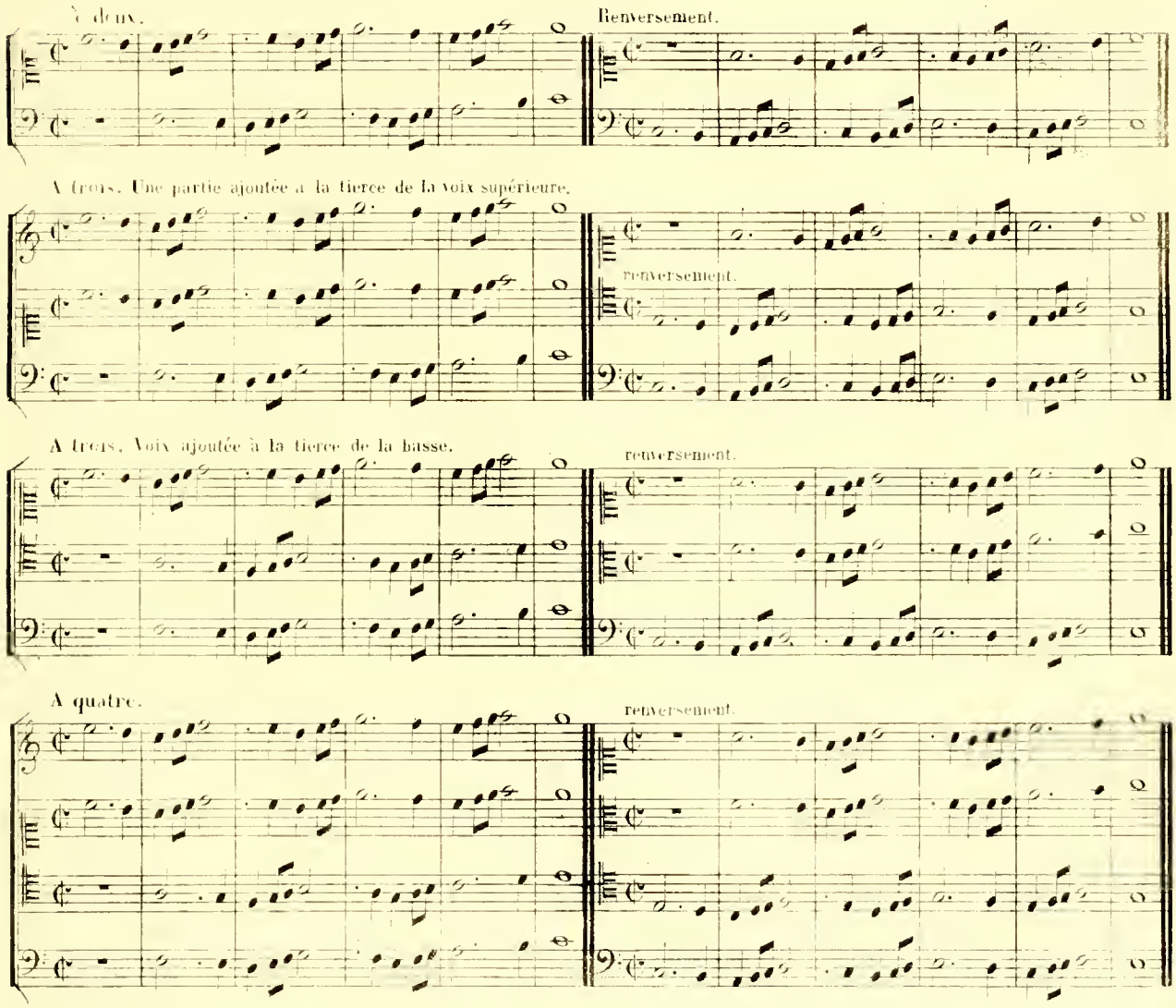
1° Éviter toute dissonance.

2° Ne faire usage que de la tierce, de la sixte ou de l'octave.

3° Ne faire ni deux tierces, ni deux sixtes consécutives.

4° N'employer que les mouvements contraire ou oblique.

EXEMPLES.



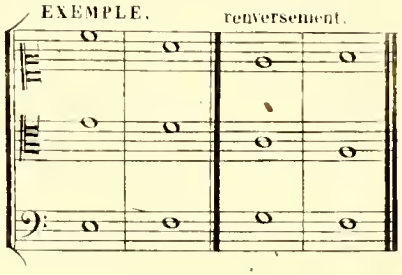
§. 2.

Contrepoint double à l'octave, à trois voix appelé aussi contrepoint triple (1).

194. Le contrepoint double à trois voix a pour condition première de pouvoir se renverser autant de fois qu'il y a de parties; d'où il suit qu'il ne suffit pas que le choix des intervalles soit bien fait entre la basse et chacune

(1) Les expressions *Contrepoint triple*, pour le contrepoint à trois voix, et *Contrepoint quadruple* pour celui à quatre, ne sont pas justes, car, quel que soit le nombre de parties, la combinaison reste la même, puisqu'elle consiste à écarter de l'harmonie les mêmes intervalles, et à rester dans de certaines limites à trois, à deux, à quatre comme à cinq.

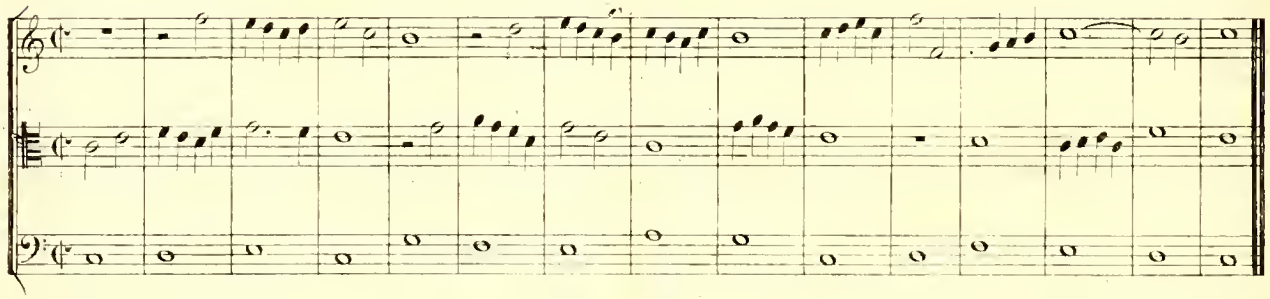
des autres parties, mais que ce choix doit être aussi bon entre les voix supérieures, car chacune d'elles doit servir de basse à son tour. Les règles du contrepoint à l'octave à deux sont donc applicables à celui-ci, tant à l'égard de la basse, que relativement aux parties supérieures entre elles. Toute autre dissonance que la seconde ou la septième n'y doit donc pas être admise. On ne peut y faire usage de l'harmonie de tierce et quinte, car on sait que la quinte engendre la quarte par le renversement. On doit y rejeter aussi celle de tierce et sixte, car la tierce et la sixte feraient entre elles une quinte ou une quarte, et il en résulterait une harmonie de quarte et sixte à l'un des renversements.



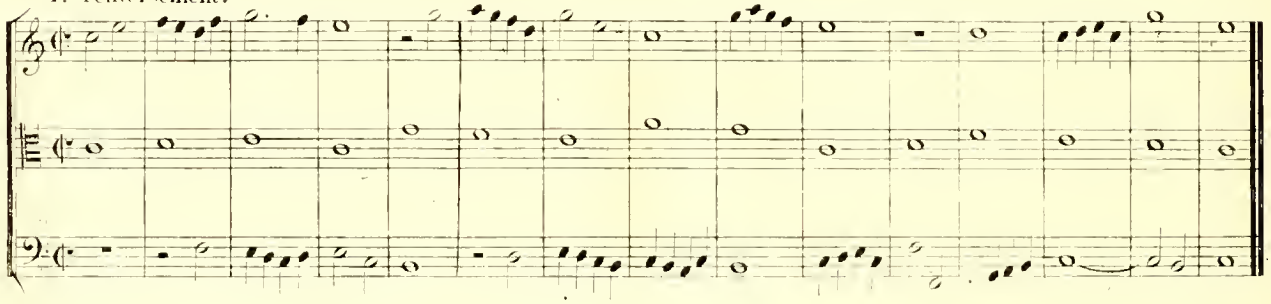
195. On voit par ce que je viens de dire que l'harmonie, étant bornée à un très petit nombre d'intervalles, doit être souvent nue et pauvre. Cet inconvénient, inséparable du genre, se corrige par l'élégance du mouvement des voix, les repos, les rentrées, les imitations, enfin par tout ce qui peut détourner l'attention de l'oreille, et lui faire oublier le défaut de plénitude dans l'harmonie.

Il est bon de remarquer que l'impossibilité de bien finir le contrepoint, en le renversant jusqu'au bout, fait admettre à la fin les changements nécessaires pour obtenir une bonne terminaison.

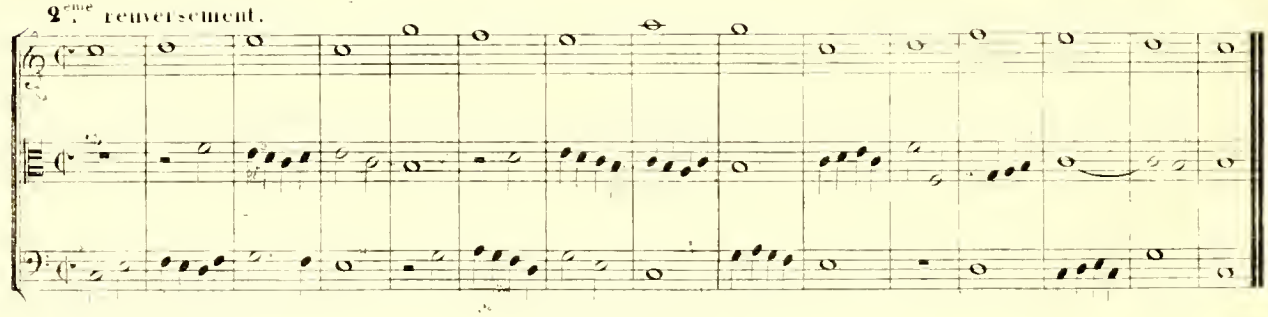
EXEMPLES.



1.er renversement.

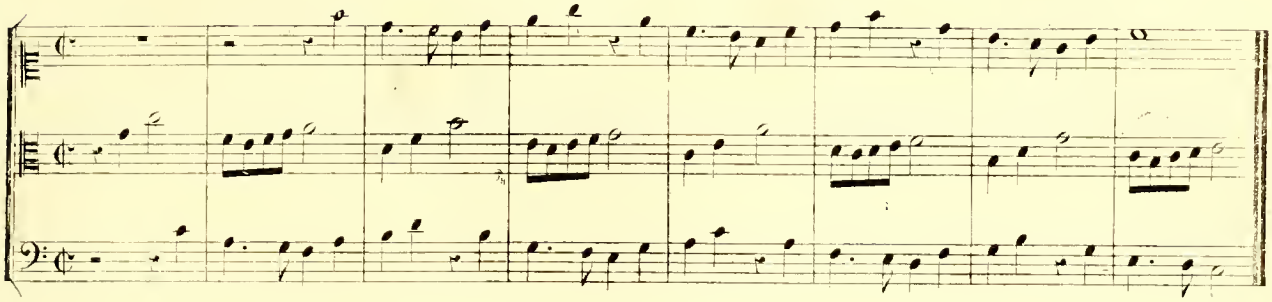


2.ème renversement.

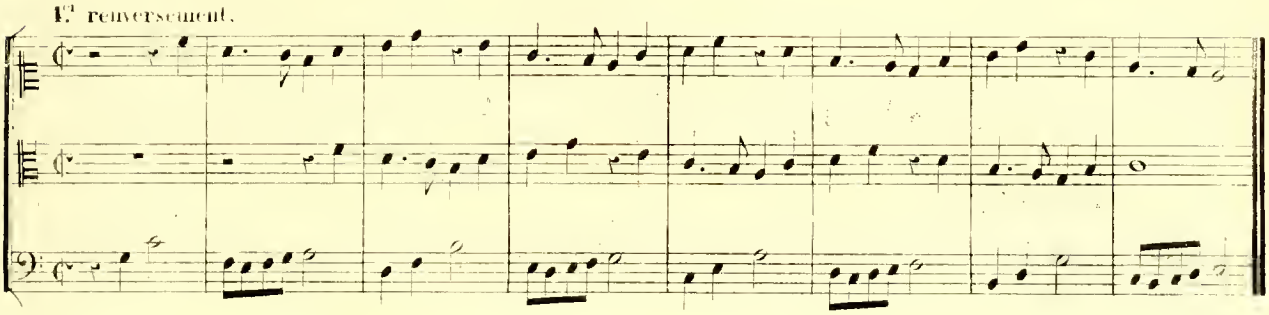


196. Lorsque la composition n'est point établie sur un plain-chant donné, l'imagination, plus libre, peut donner un tour plus élégant au mouvement des voix; cela se remarque particulièrement dans les imitations en contrepoint double.

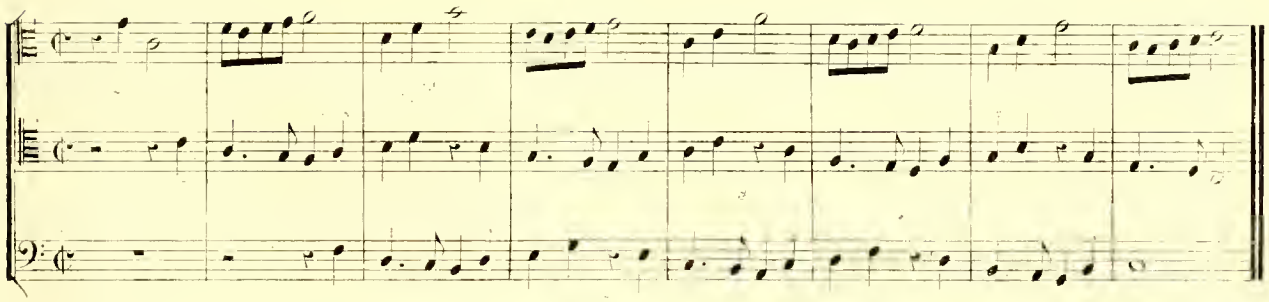
EXEMPLES.



1.er renversement.



2.d renversement.

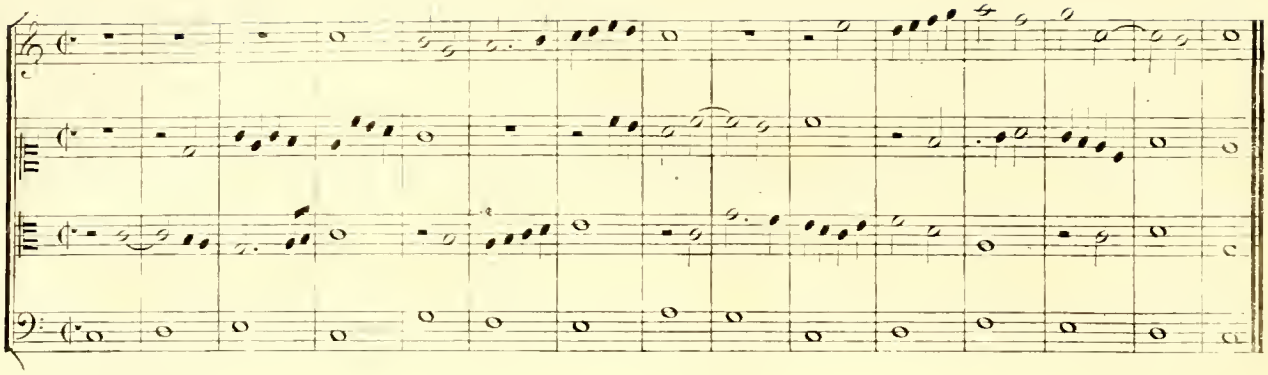


§ 3.

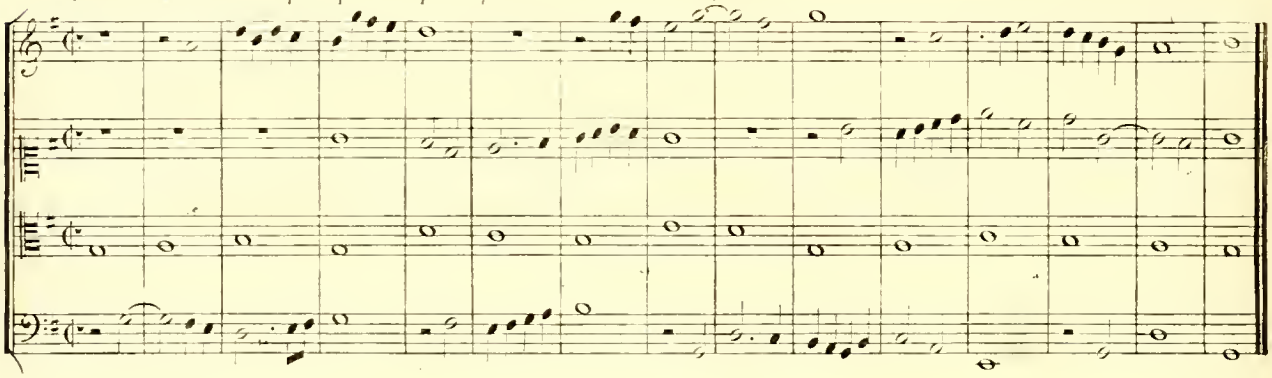
Contrepoint à l'octave, à quatre voix, appelé aussi Contrepoint quadruple.

197. Les règles du contrepoint double à quatre voix sont les mêmes que celles du contrepoint à trois, car on a les mêmes obstacles à éviter. La tierce doublée, la sixte avec l'octave, et la tierce avec l'octave doublée, sont les seuls intervalles qu'on puisse y admettre. Il faut, comme je l'ai dit précédemment, racheter le défaut d'harmonie par l'élégance des mouvements et l'intérêt du dessin. Quelques auteurs donnent à ce contrepoint le nom de *Contrepoint quadruple*, en raison du nombre de renversements.

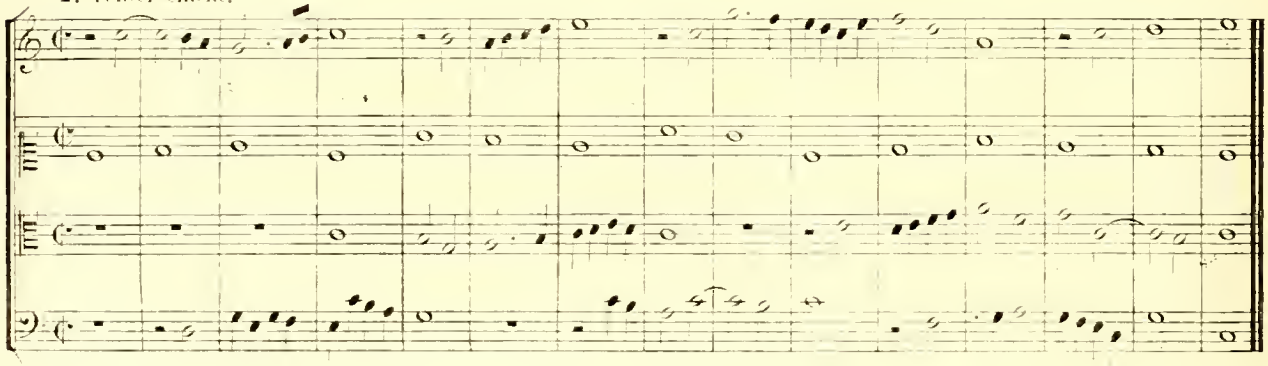
EXEMPLES.



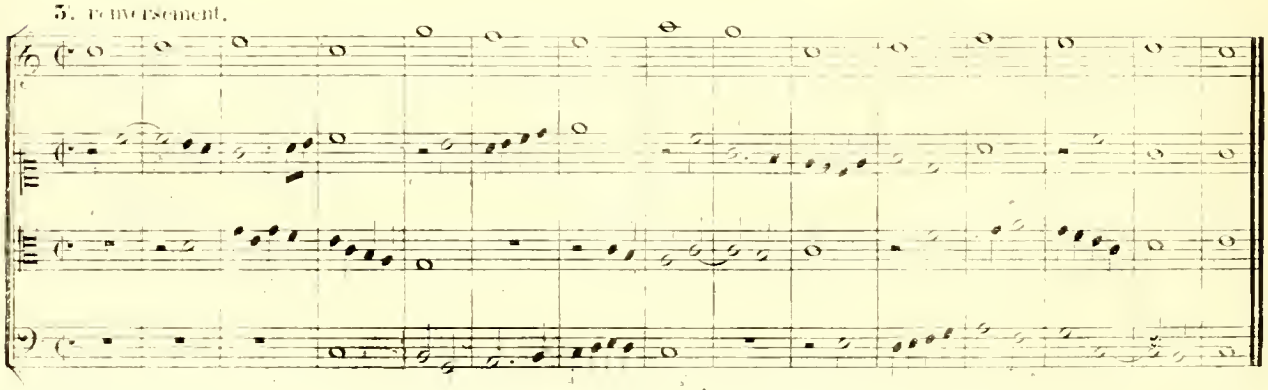
1.er renversement transposé pour ne pas dépasser l'etendue des voix.



2.e renversement.

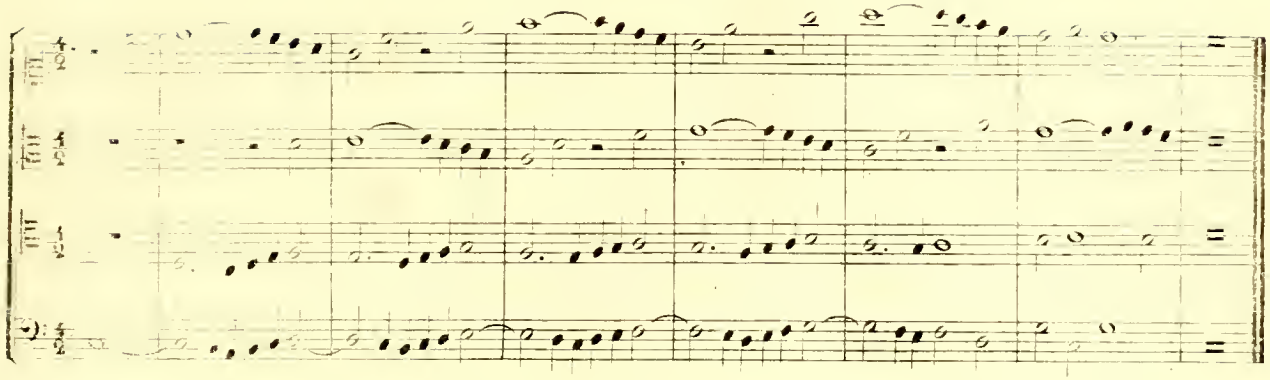


3.e renversement.

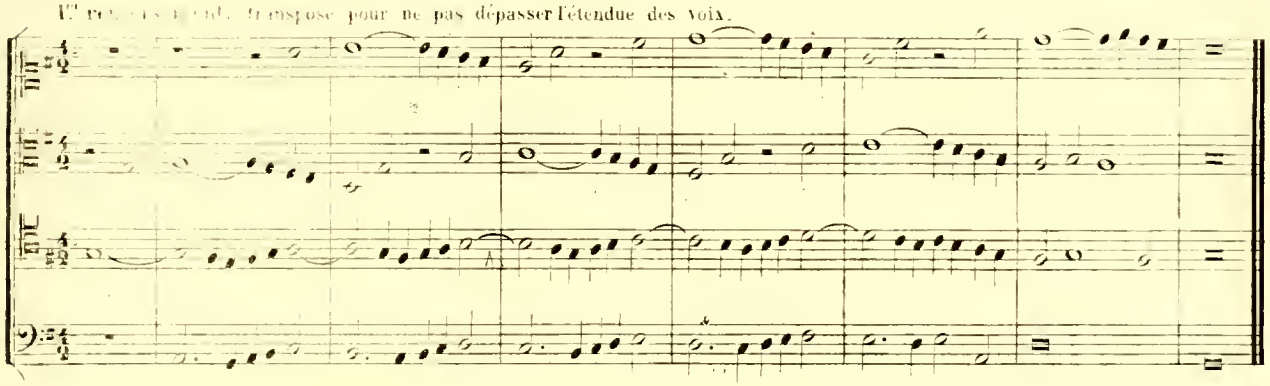


EXEMPLES

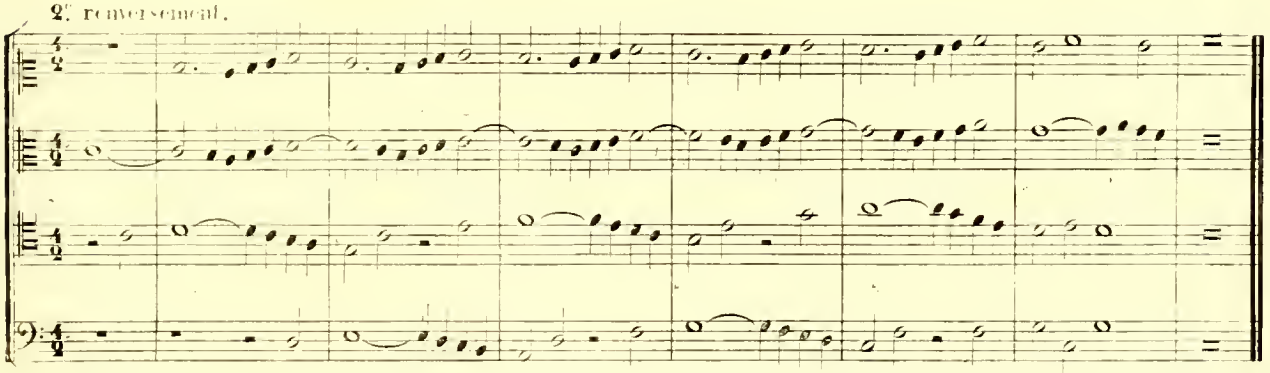
d'imitations à quatre voix en contrepoint double à l'octave



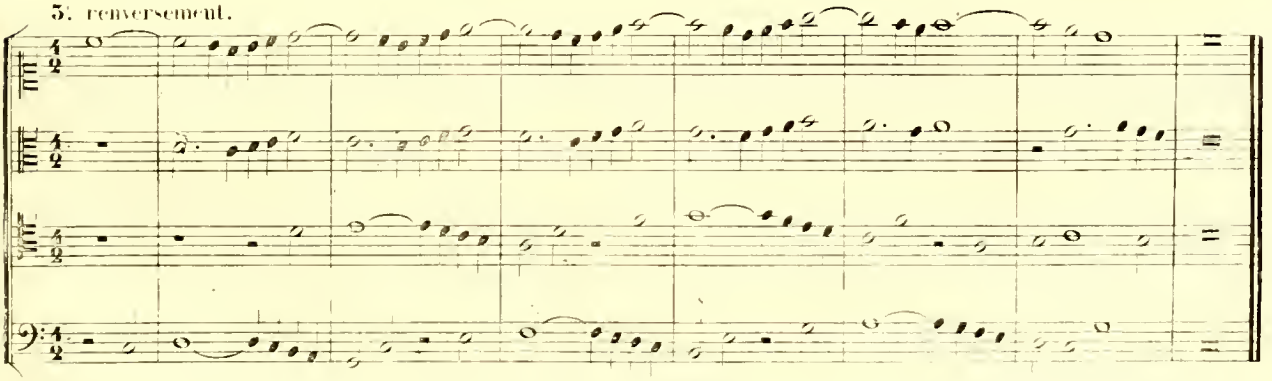
1.er renversement, transposé pour ne pas dépasser l'étendue des voix.



2.e renversement.



3.e renversement.



CHAPITRE III.

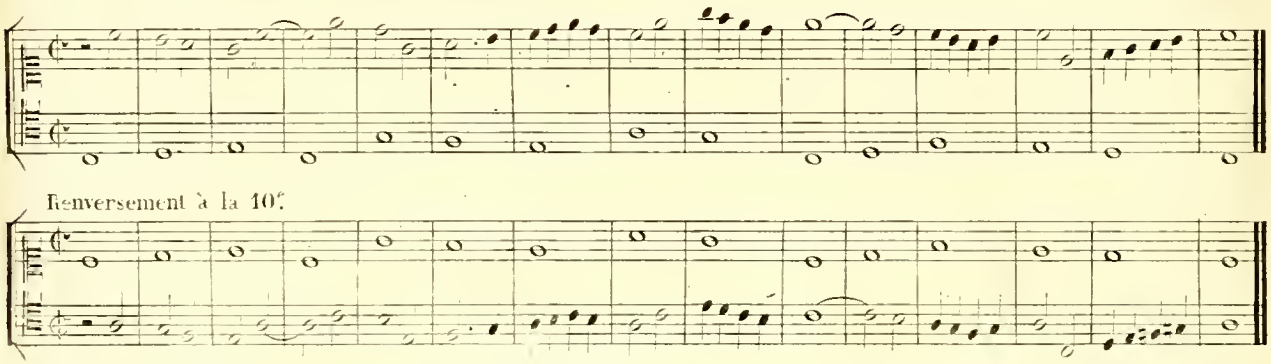
DU CONTREPOINT DOUBLE À LA DIXIÈME.

198 Le Contrepoint double à la dixième est celui dans lequel la partie inférieure se renverse à l'octave du dessus, et la partie supérieure à la dixième, ou double tierce, au dessous. Pour se rendre compte de ce que deviennent les intervalles par le renversement, il est utile de se mettre sous les yeux la table suivante:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

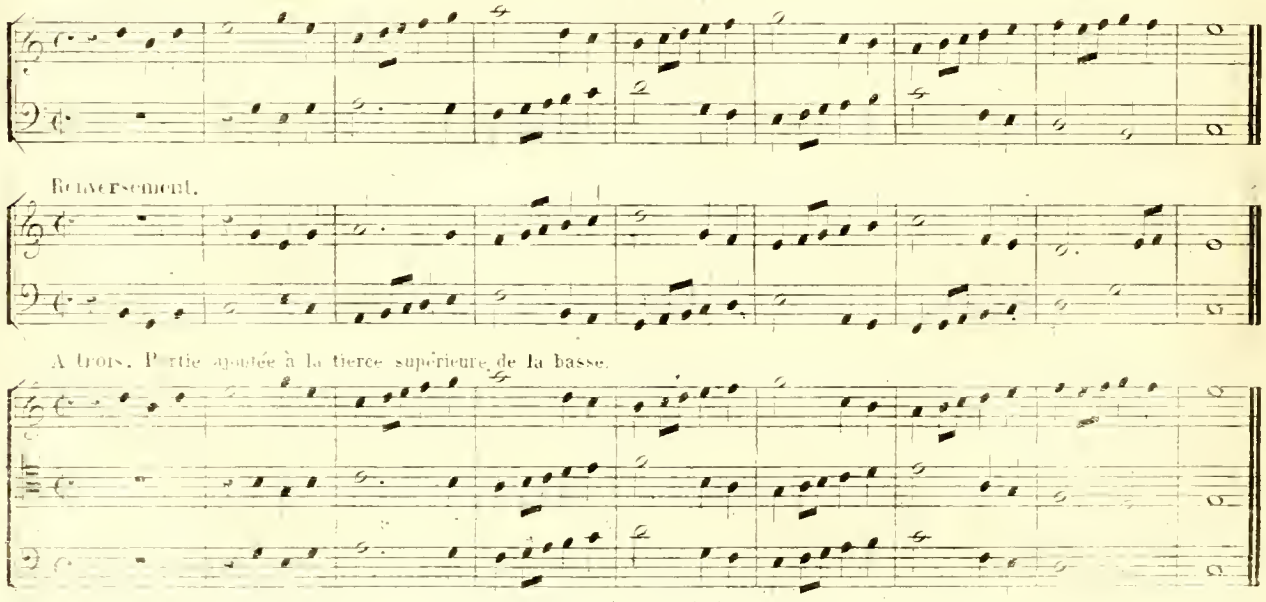
Il résulte de l'inspection de cette table: 1° que la tierce ayant l'octave pour renversement, on ne peut en faire plusieurs de suite, puisqu'elles produiraient des octaves consécutives; 2° qu'il faut éviter également deux sixtes de suite, puisque ces sixtes produiraient des successions de quintes au renversement; 3° qu'il ne faut aller à la tierce ni à la sixte par mouvement semblable, car le renversement produirait le passage à l'octave et à la quinte par le même mouvement, ce qui est prohibé, comme on sait: 4° que le retard de la sixte par la septième n'est point praticable, car il en résulterait au renversement un retard de quinte par la quarte, qui est inadmissible; 5° que le retard de l'octave par la neuvième, donnant lieu au retard de tierce par la seconde, est très bon.

EXEMPLE.

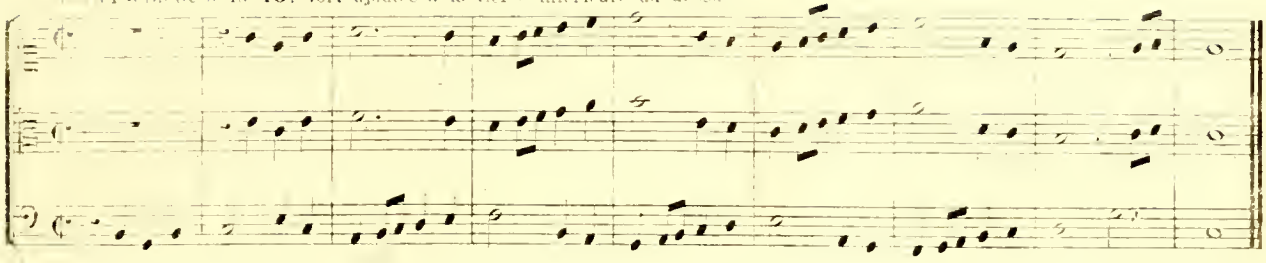


199. Par une opération analogue à celle qui se fait pour le contrepoint à l'octave, on peut arranger à trois ou à quatre parties un contrepoint à la dixième, composé primitivement à deux. Cet arrangement se fait en ajoutant une partie à la tierce inférieure, ou à la sixte supérieure du dessus, et une autre à la tierce supérieure de la basse. Il faut, dans un contrepoint de cette espèce, éviter les dissonances et la quinte.

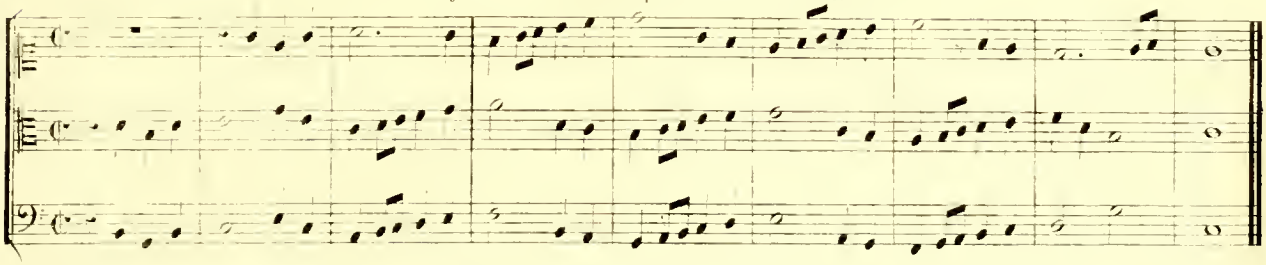
EXEMPLE.



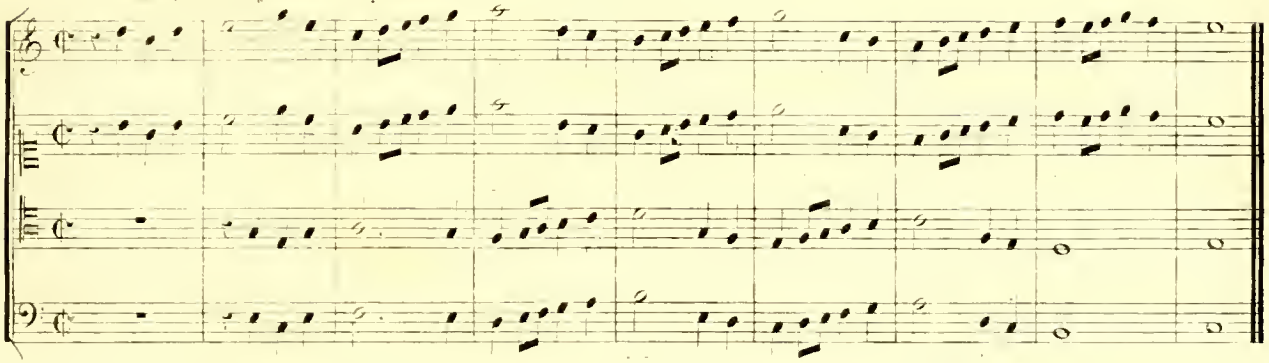
Renversement à la 10. Voix ajoutée à la tierce inférieure du dessus



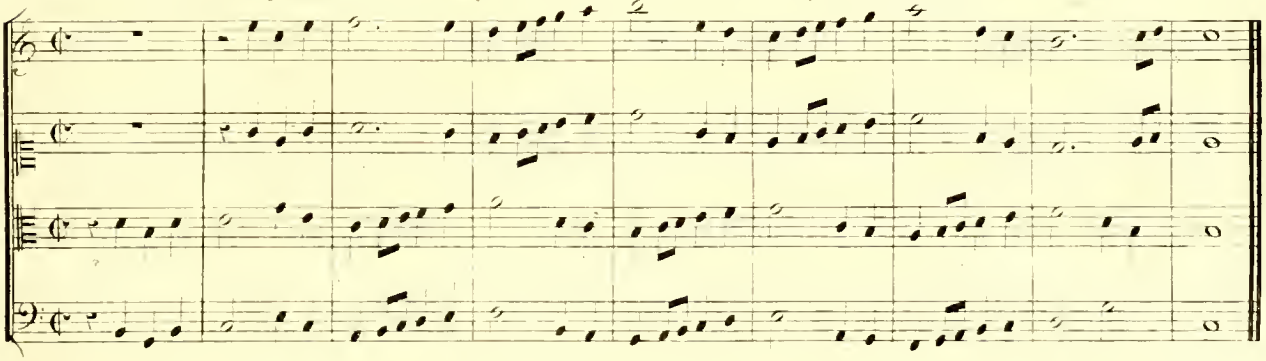
Renversement à la 10, avec une voix ajoutée à la tierce supérieure de la basse.



à 4. Deux parties ajoutées à la tierce inférieure du dessus et de la basse.

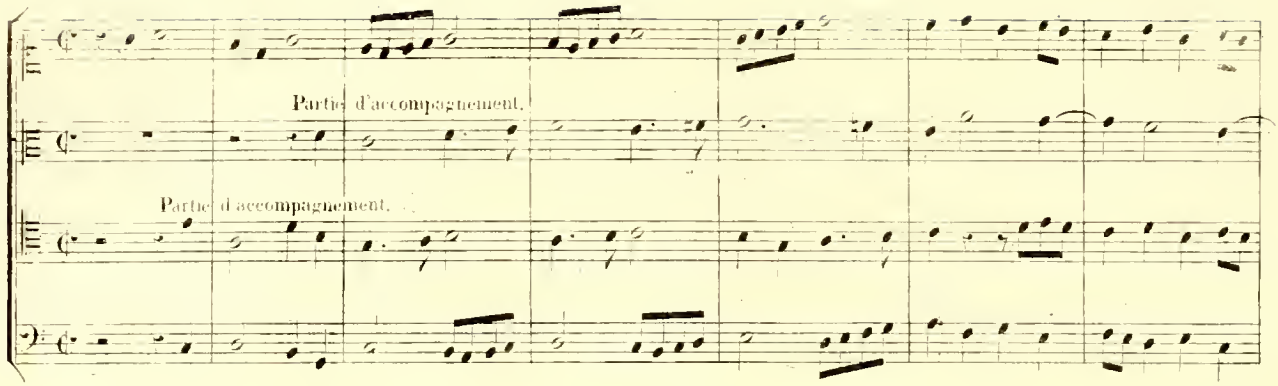


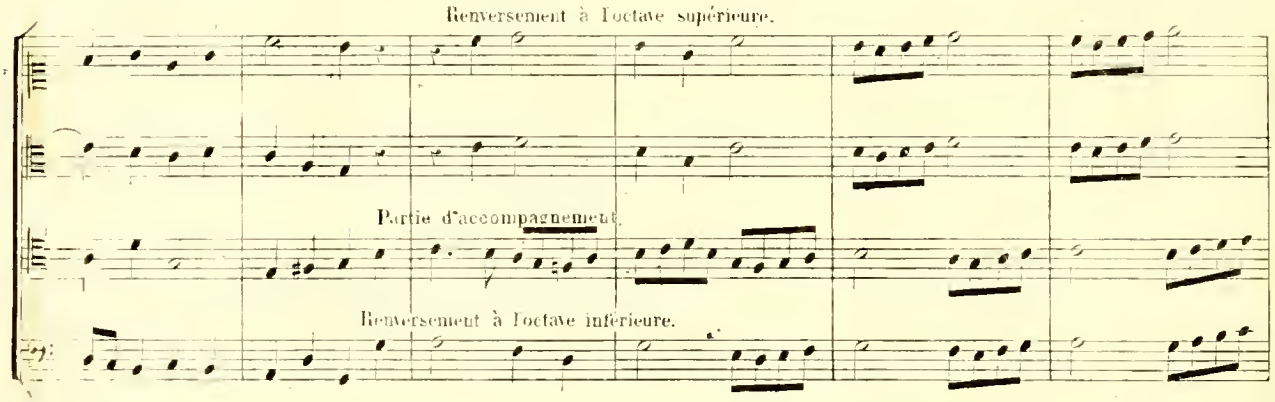
Renversement. Voix ajoutées à la tierce supérieure de la basse, et à la sixte supérieure du dessus.

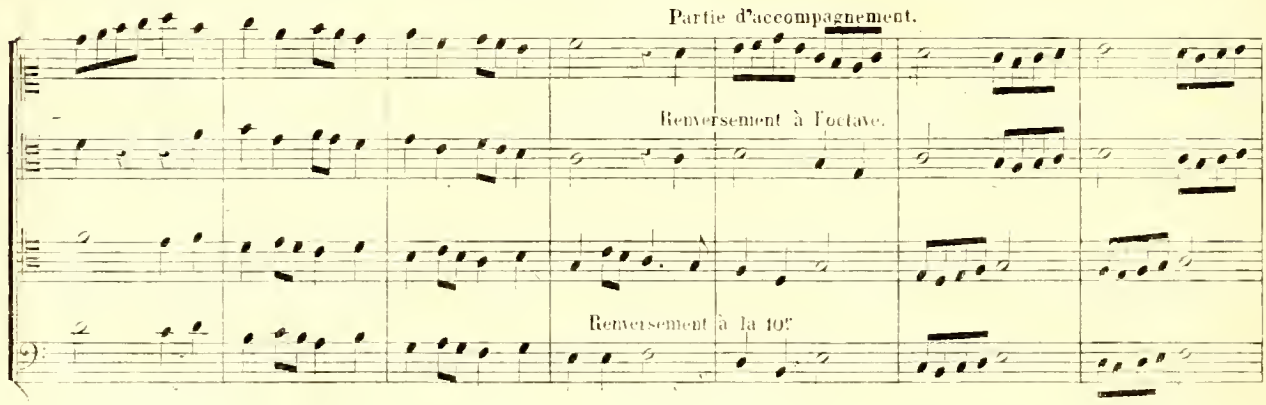


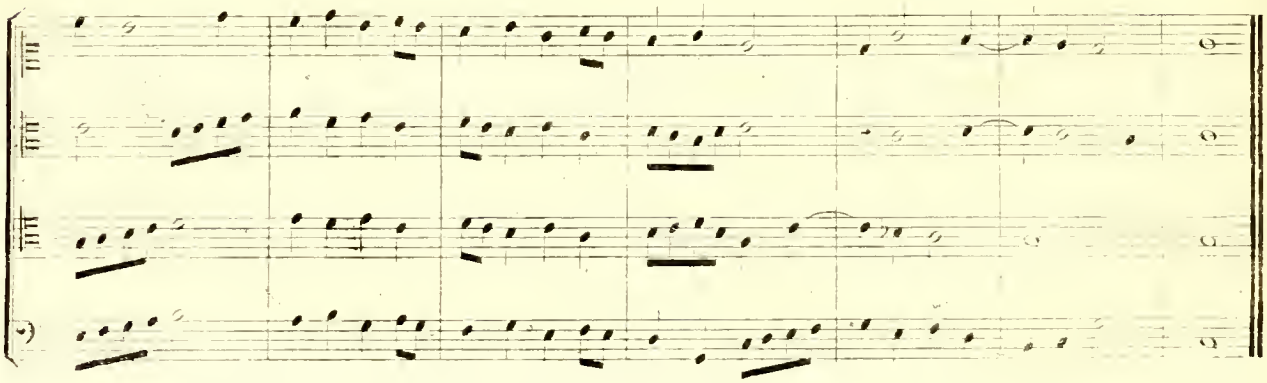
200. Un contrepoint peut être composé de manière qu'on le renverse à volonté à l'octave ou à la dixième on donne à cette espèce de composition le nom de *Contrepoint mixte*.

Tout contrepoint à la dixième, dans lequel on n'aura fait usage ni de la quinte, ni du retard d'octave par la neuvième, pourra se renverser à l'octave; tout contrepoint à l'octave, dans lequel on n'aura employé ni deux tierces consécutives, ni le retard de tierce par la quarte, ni celui de sixte par la septième, pourra se renverser à la dixième. Mais ces conditions bornant les intervalles dont on peut faire usage à un très petit nombre, on accompagne ordinairement un contrepoint de cette espèce par d'autres parties qui complètent l'harmonie, comme dans l'exemple suivant.


Partie d'accompagnement.
Partie d'accompagnement.


Renversement à l'octave supérieure.
Partie d'accompagnement.
Renversement à l'octave inférieure.


Partie d'accompagnement.
Renversement à l'octave.
Renversement à la 10e



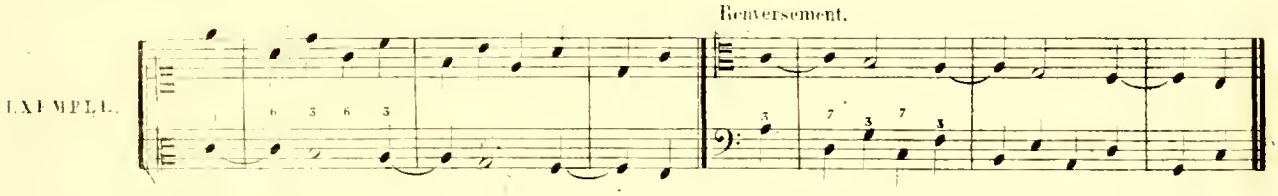
CHAPITRE II.

DU CONTREPOINT DOUBLE À LA DOUZIÈME.

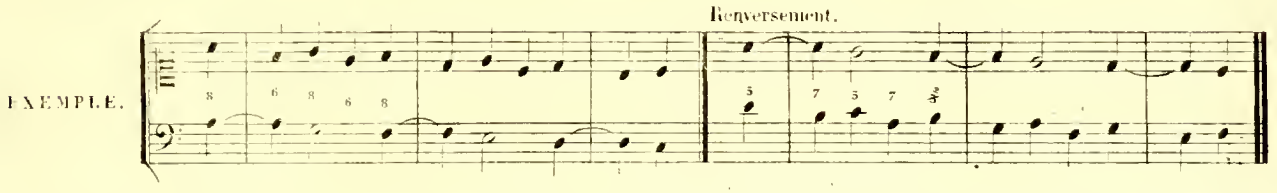
201. Lorsqu'un contrepoint est composé de manière qu'on peut renverser la basse à l'octave supérieure et le dessus à la douzième ou double quinte inférieure, on lui donne le nom de *Contrepoint à la douzième*. Il est utile d'avoir sous les yeux la table suivante, pour se rendre compte de ce que deviennent les intervalles par un renversement de cette nature.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

On voit par cette table: 1° que la sixte, ayant pour renversement la septième, ne peut être employée que par liaison contre un mouvement descendant de quinte ou montant quarte, afin que la septième se sauve en renversement sur la tierce:



ou par liaison contre un mouvement descendant de tierce et montant de seconde:

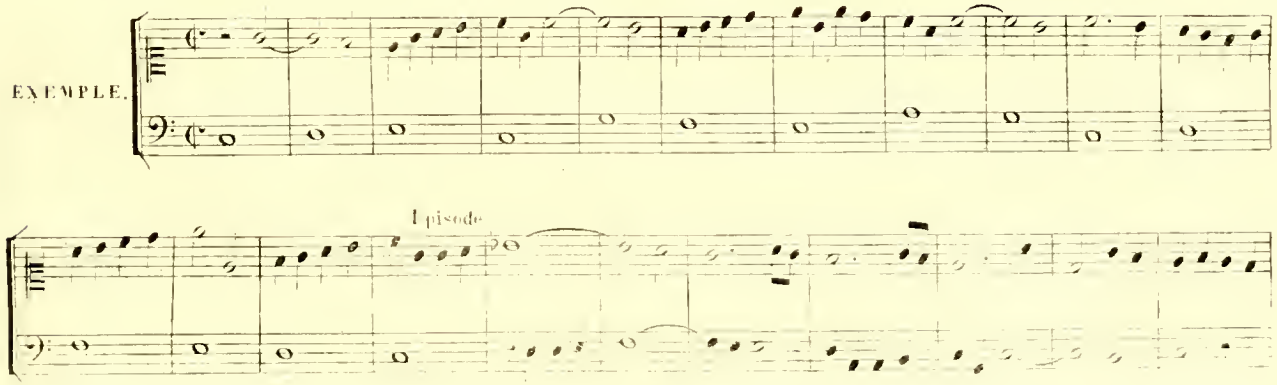


2° Que la neuvième, retardant l'octave, n'est point admissible, puisqu'elle a pour renversement la quarte retardant la quinte.

3° Que la seconde, retardant la tierce, est admissible, ayant pour renversement la onzième, ou double quarte, retardant la dixième, et *vice versa*.

202. Il est important de ne point sortir des limites de la douzième, car tous les intervalles qui dépasseraient cette étendue ne sauraient produire de renversement réel.

203. L'inconvénient du renversement à la douzième consiste à jeter ce renversement dans un ton étranger au ton primitif: on y obvie en le traitant comme une modulation à la quinte, au moyen des signes accidentels, tels que le ♮, le ♭, ou le ♯. Pour préparer cette modulation, on se sert d'imitations qu'on appelle de remplissage.



Renversement à la 10e

Episode

Renversement à la 12e supérieure.

Episode.

204. On conçoit que les contrepoints à la dixième et à la douzième étant bornés à un très petit nombre d'intervalles, ne peuvent admettre ces conditions rigoureuses qu'entre deux voix. En effet, il serait impossible de faire des contrepoints à trois ou à quatre dont toutes les voix se renverseraient à la dixième ou à la douzième; mais on peut, dans des compositions à trois ou à quatre voix, faire un contrepoint de cette espèce à deux, auquel les autres voix servent d'accompagnement, comme on l'a vu précédemment pour le contrepoint à la dixième.

205. On peut faire aussi un contrepoint mixte, susceptible de se renverser à l'octave, à la dixième et à la douzième. Il est nécessairement borné aux intervalles de tierce et d'octave, seules consonnances qui permettent le renversement dans les trois conditions. Quant aux dissonances, on peut employer la seconde, qui donne la septième au renversement à l'octave, la quarte à celui à la douzième, et la neuvième, au renversement à la dixième.

EXEMPLE.

Contrepoint.

Contrepoint.

Epsode.

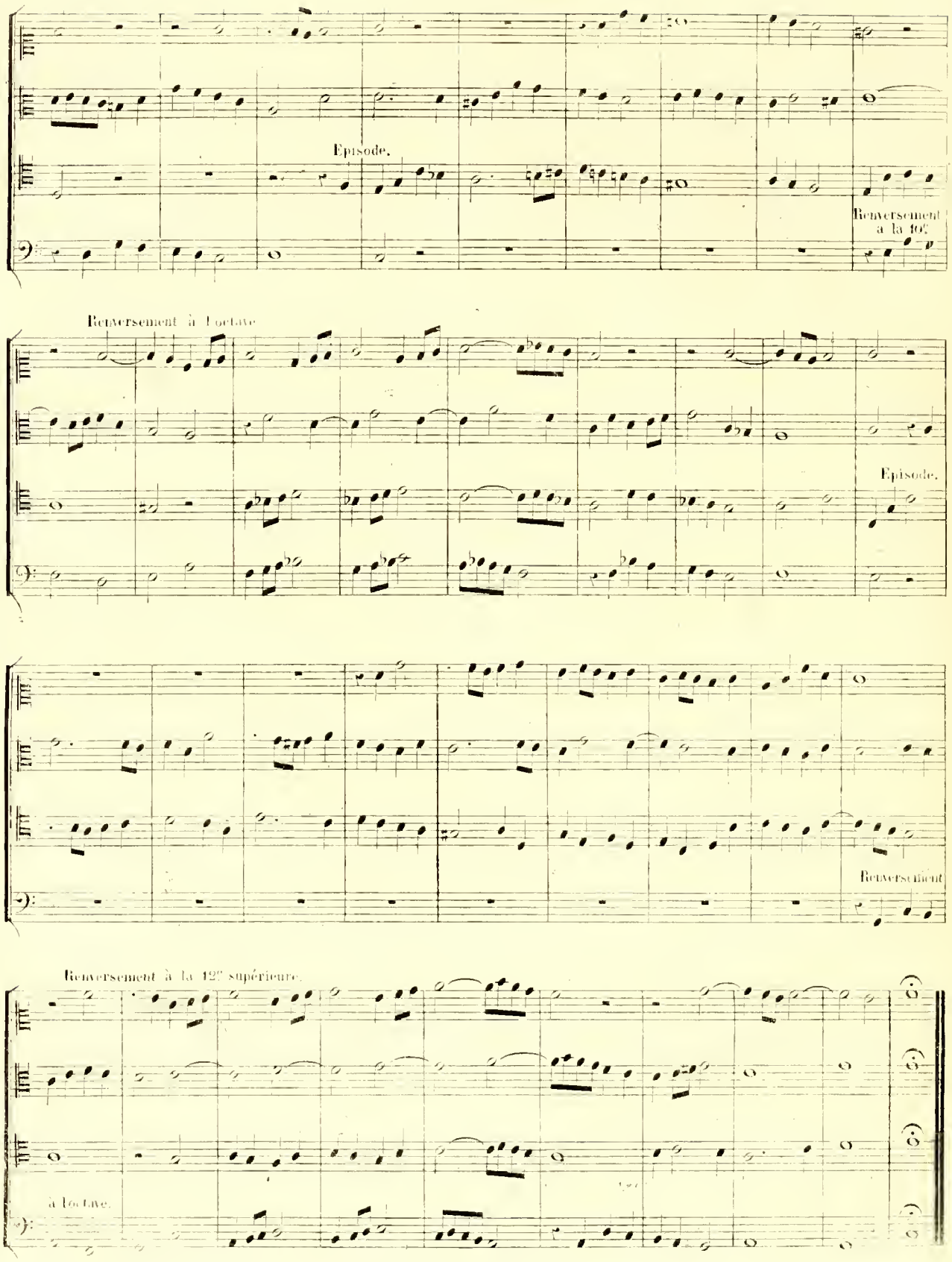
Renversement à l'octave.

Renversement à l'octave.

Episode.

Renversement à l'octave.

Renversement à la 10e.


Episode.
Renversement à la 10e
Renversement à l'octave
Episode.
Renversement
Renversement à la 12e supérieure.
à l'octave.

CHAPITRE V.

DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

206. Les divers contrepoints, dont j'ai expliqué précédemment les principes, trouvant leur application dans la musique usuelle, et concourant plus ou moins, selon les circonstances, à augmenter son effet, sont tous d'une utilité réelle. Il n'en est pas de même de ceux dont je vais parler: ce sont des recherches plus ou moins curieuses, mais plus singulières qu'utiles, et dont le résultat ne satisfait l'œil qu'en laissant quelque chose à desirer à l'oreille. Si j'en parle ici, c'est pour compléter la série de faits qui peuvent ressortir de la combinaison des sons; mais j'engage les élèves à ne prendre de ces choses qu'une connaissance sommaire, et à ne point perdre en recherches vaines un temps précieux que reclament des études plus utiles.

207. Le premier de ces contrepoints conditionnels s'appelle *Contrepoint par mouvement contraire*, parceque ses parties, en se renversant, prennent ce mouvement. Ces conditions sont: faire une harmonie régulière qui, après avoir été lue de gauche à droite, selon l'usage habituel, reste régulière en la lisant de droite à gauche, après avoir renversé le livre; en sorte que la basse devienne le dessus, et le dessus, la basse.

Pour faire un contrepoint de cette espèce il est nécessaire de se mettre sous les yeux une table où la gamme ascendante du ton, dans lequel on compose, se trouve placée au dessus de la gamme descendante, comme il suit:

Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.

Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Ut.

Au moyen de cette table, on voit ce que devient chaque note au renversement: ainsi la tonique reste tonique, le second degré devient septième, le troisième devient sixième, &c.

208. On conçoit que le renversement se faisant en retournant le papier, les intervalles restent les mêmes; en effet, la tierce est toujours une tierce, la sixte une sixte, &c. une seule exception se présente, c'est la quinte formée par la dominante et le second degré qui, au renversement, donne la quinte mineure entre la note sensible et le quatrième degré en sorte qu'il faut se priver de cet intervalle. Par le même motif, tout mouvement allant du second degré à la dominante, ou de celle-ci au second degré, donnant lieu à des intonations de triton ou de quinte mineure au renversement, doit être rejeté.

209. Les dissonances par retardement sont impraticables dans ce genre de composition, car on sait que leur résolution doit se faire en descendant, or il est évident que dans le mouvement contraire elle se fera en montant.

EXEMPLE. renversement.

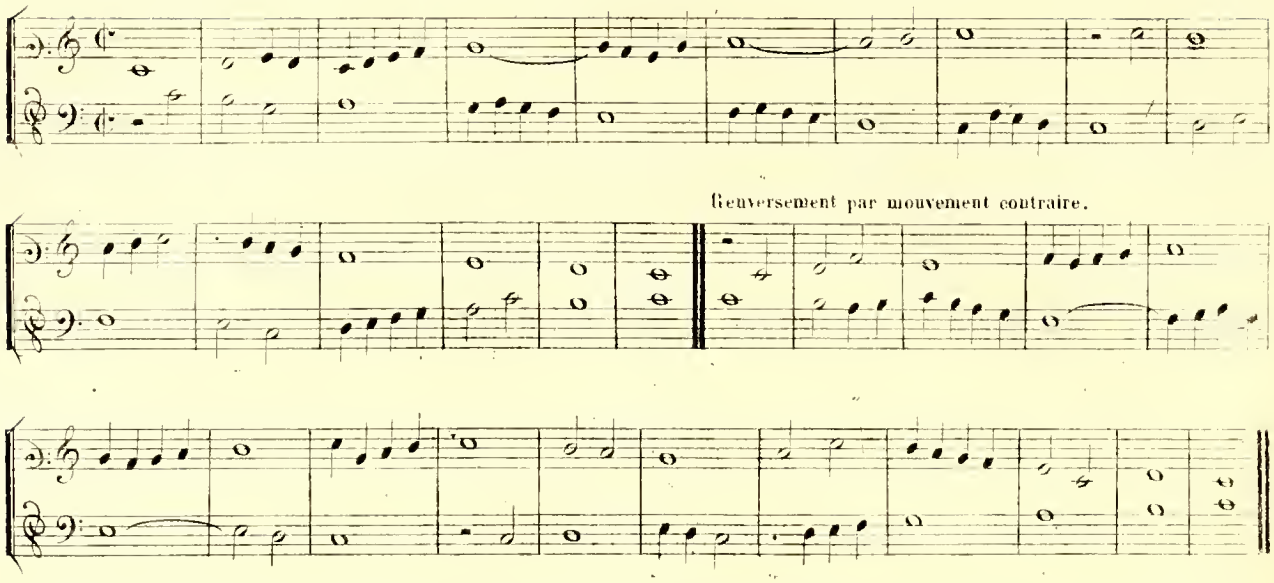
210. Le choix des clés est peu important pour écrire le contrepoint par mouvement contraire, mais il est indispensable de placer avant la clé qui sert à lire d'abord de gauche à droite, celle qui, au renversement, doit servir pour lire de droite à gauche; et cette clé doit être renversée. Si les parties deviennent trop hautes ou trop basses au renversement on les monte ou on les descend d'une octave.

renversement.

EXEMPLE.

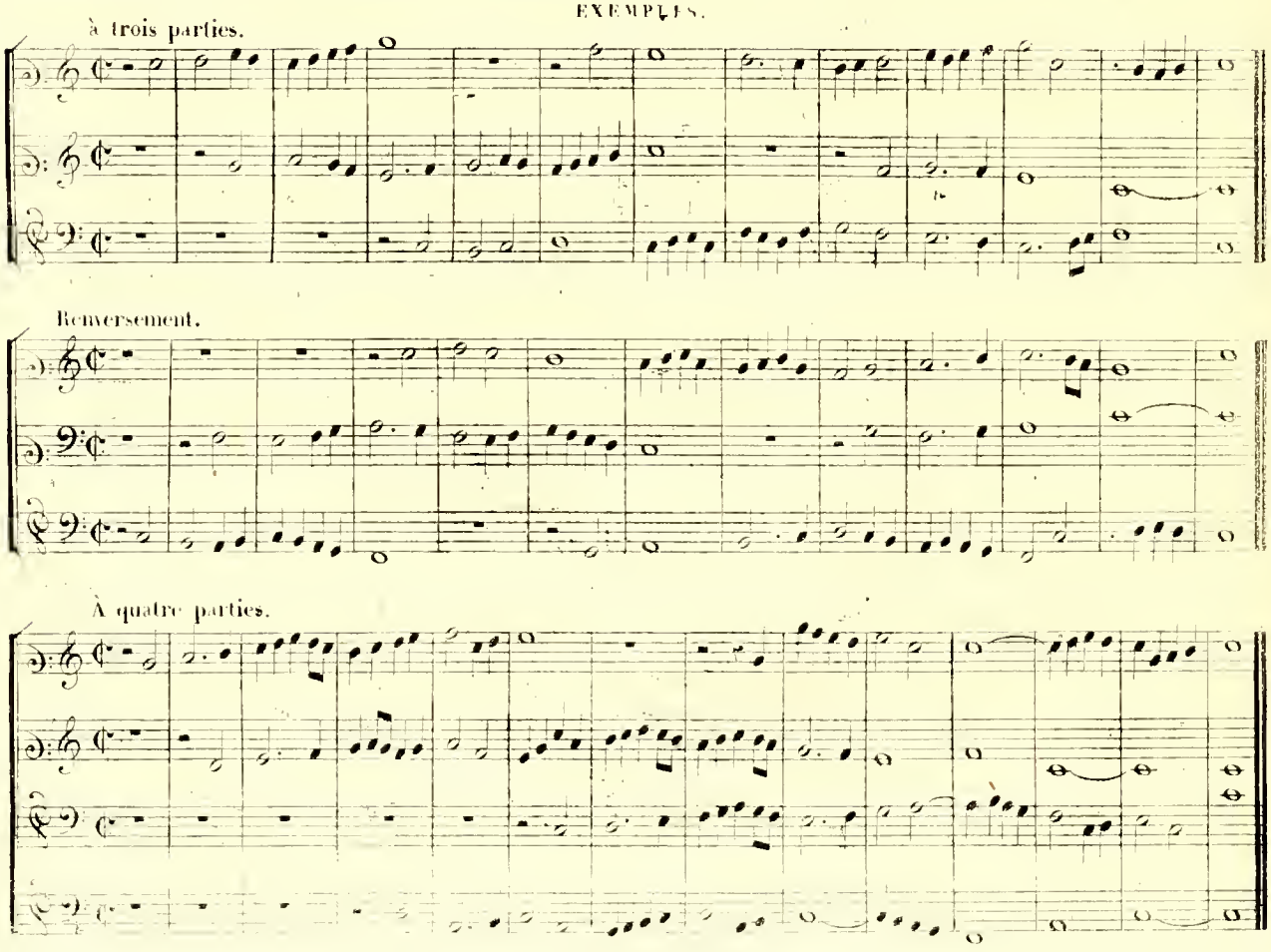
Lorsqu'on veut faire le renversement d'un contrepoint par mouvement contraire, en allant de gauche à droite, on la présente devant un miroir, en renversant le papier; pour cet usage on met ordinairement une double clé renversée au commencement du morceau, en tournant la seconde vers la droite.

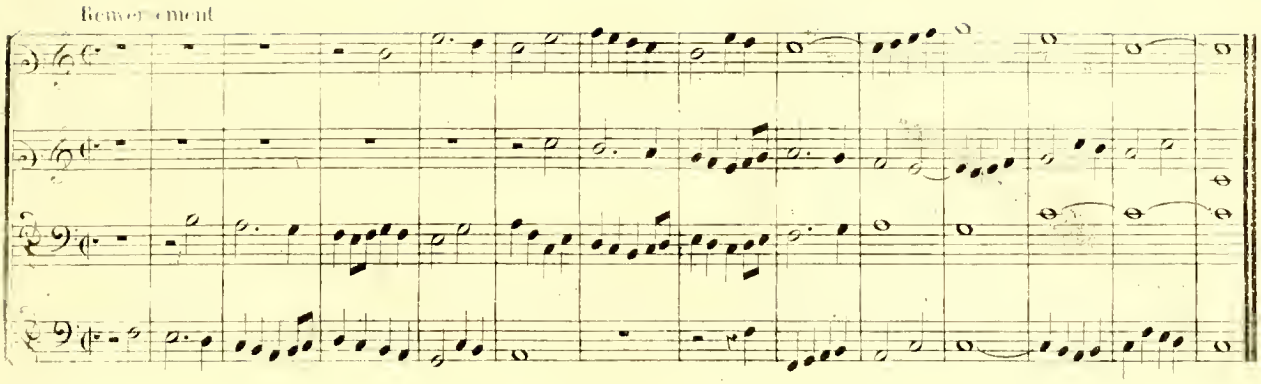
EXEMPLE du contrepoint par mouvement contraire a deux parties.



211. Lorsqu'on veut faire un contrepoint par mouvement contraire à trois ou à quatre parties, il faut éviter de placer, dans l'harmonie de tierce et sixte, la tierce à la partie du milieu, parcequ'il en résulterait une quarte qui, au renversement, ferait quarte et sixte; cette tierce, étant mise à la partie supérieure, fait une bonne harmonie de tierce et quinte au renversement. Toutes les parties doivent finir par l'octave.

EXEMPLES.



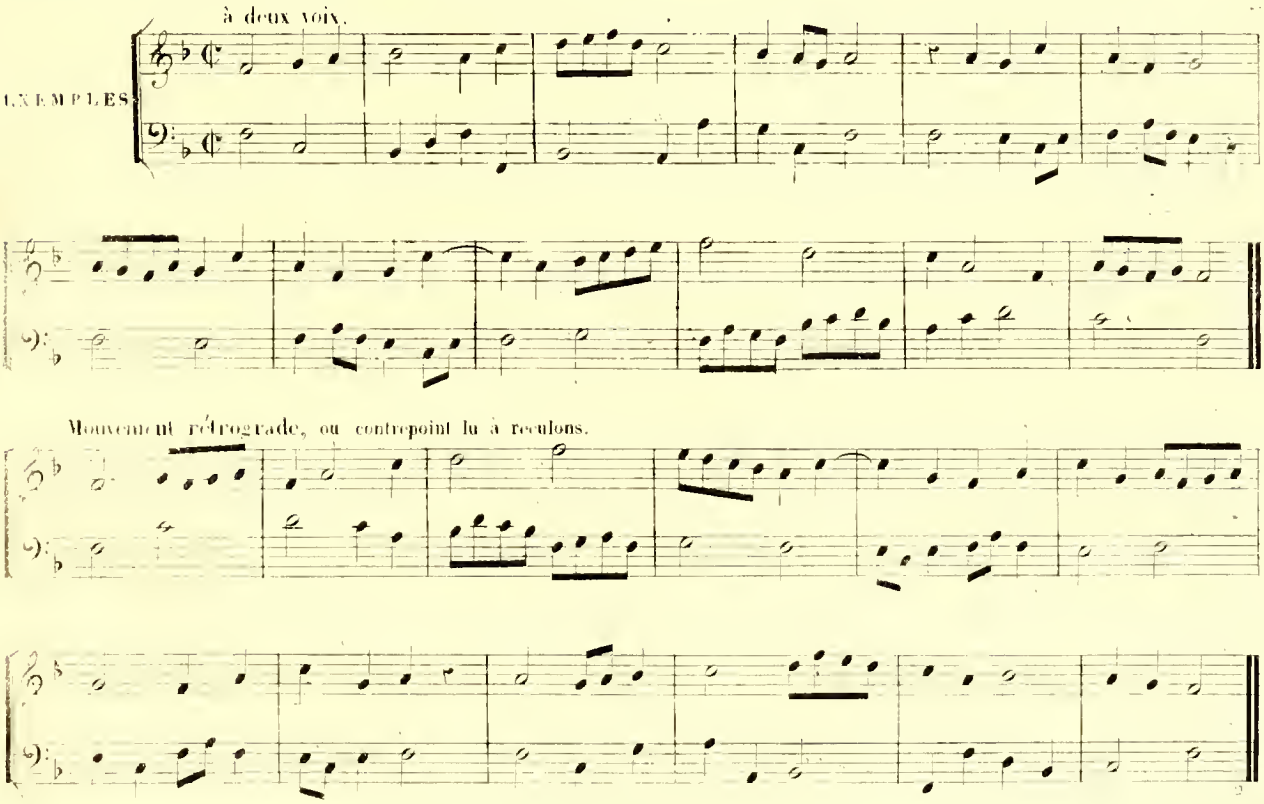


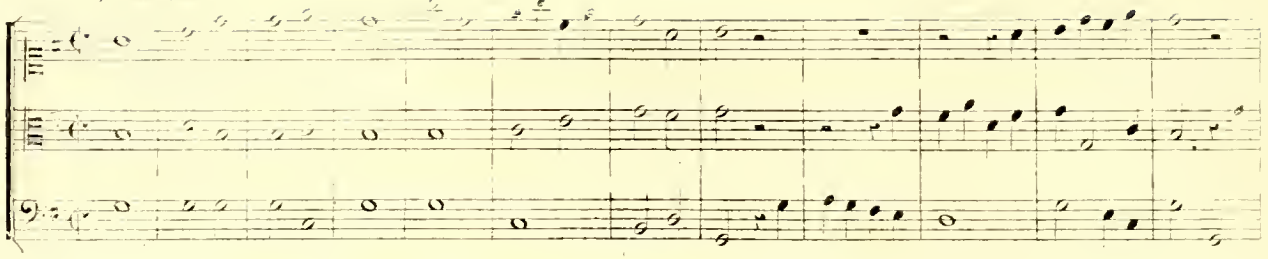
CHAPITRE VI.

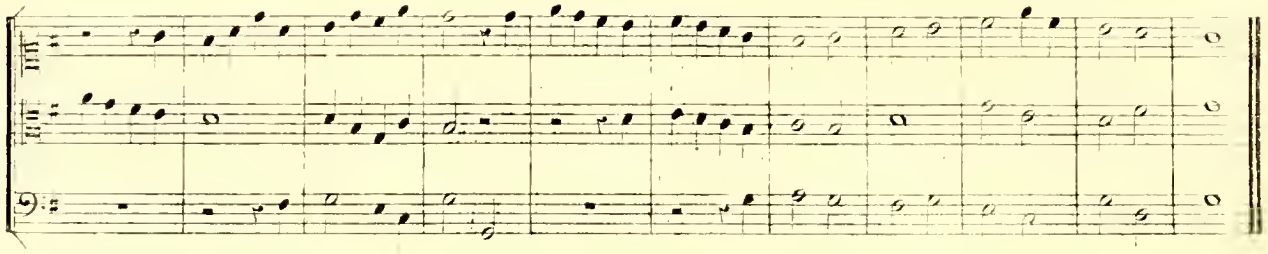
DU CONTREPOINT RÉTROGRADE.

212. Un contrepoint composé de manière, qu'après avoir été chanté en le lisant de gauche à droite, il puisse être encore en allant à reculons de droite à gauche, s'appelle *Contrepoint simple rétrograde*. Si l'on peut en outre le renverser, en faisant de la basse le dessus, et de celui-ci la basse, il prend le nom de *Contrepoint double rétrograde*. Les auteurs du 17.e siècle le désignaient par le mot latin barbare *Cancrizans*; les François l'appellent *Contrepoint en écrevisse*.

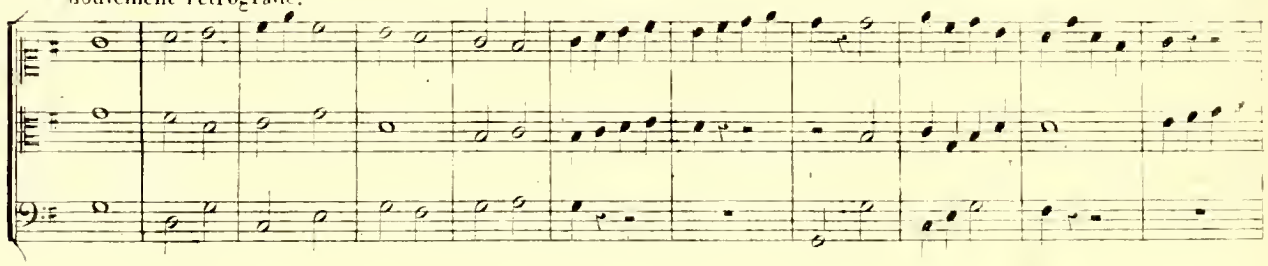
La difficulté de ce contrepoint consiste à le rendre chantant au renversement. Il n'admet aucune dissonance, soit comme retard de consonnance, soit même comme note de passage; car ces notes appartiennent aux temps forts dans le mouvement rétrograde.

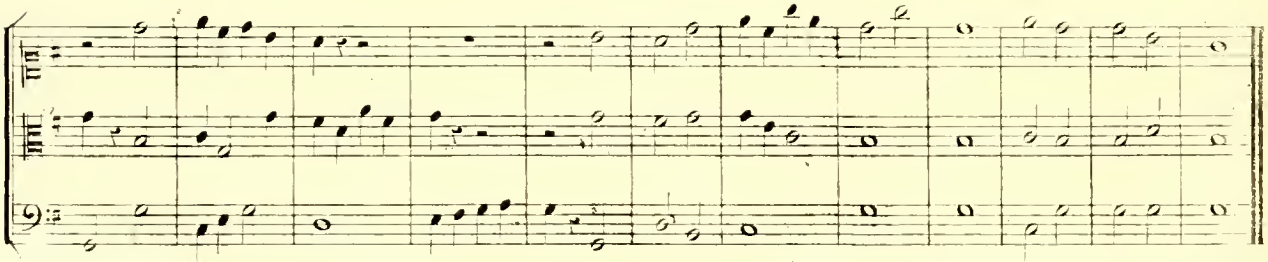






Mouvement rétrograde.





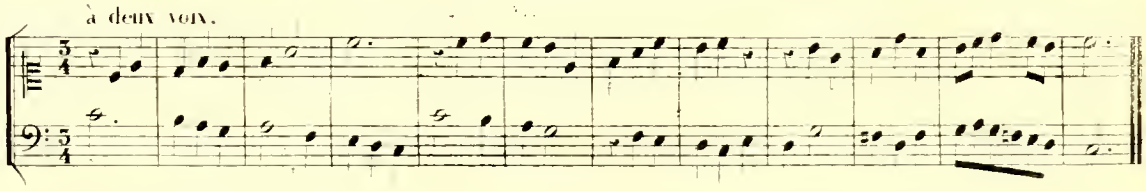
Il n'y a pas plus de difficulté à écrire ce genre de contrepoint à quatre parties qu'à trois; je me dispenserai d'en donner un exemple.

215. Les règles du contrepoint double par mouvement rétrograde sont les mêmes que pour le contrepoint simple, à l'exception qu'on ne peut y employer la quinte, parcequ'elle devient une quarte au renversement.

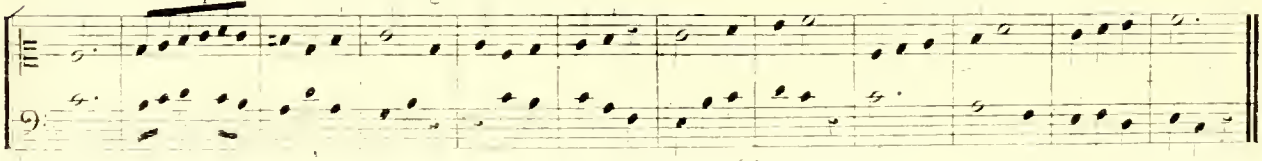
A trois et à quatre parties, il faut éviter la quarte et la quinte, contre la partie supérieure et contre la basse, mais ces intervalles peuvent se faire entre les voix du milieu, parceque ces voix ne se renversent qu'entre elles.

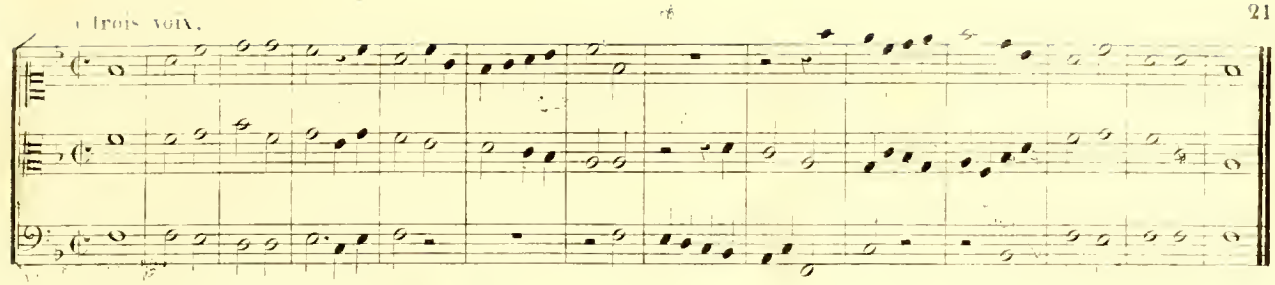
à deux voix.

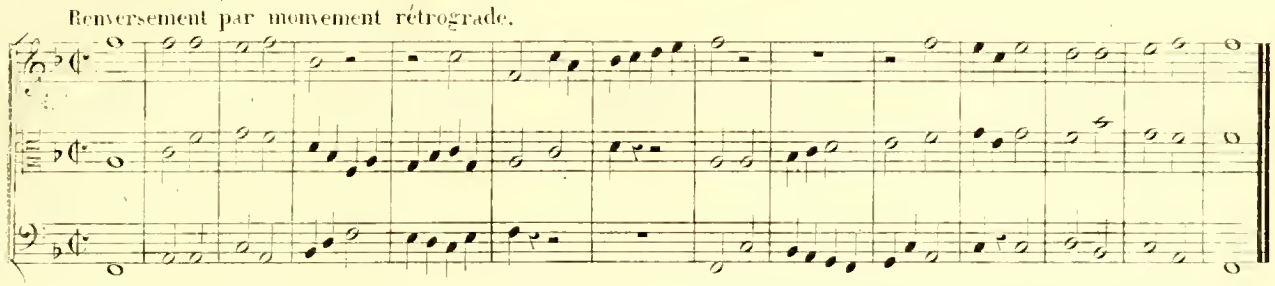
EXEMPLES.

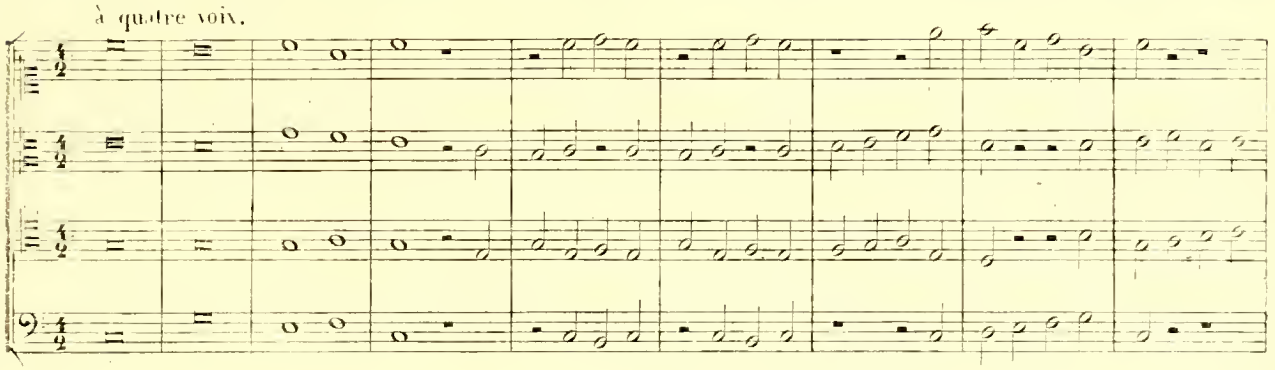


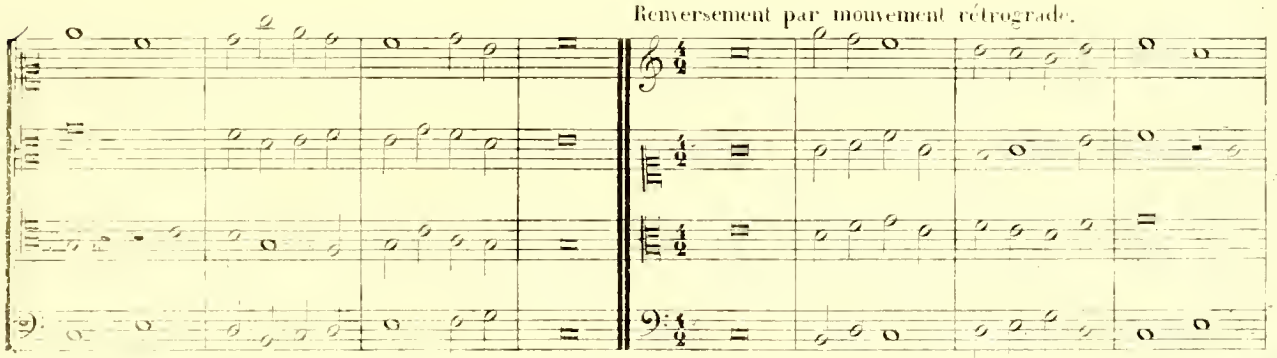
Renversement par mouvement rétrograde.

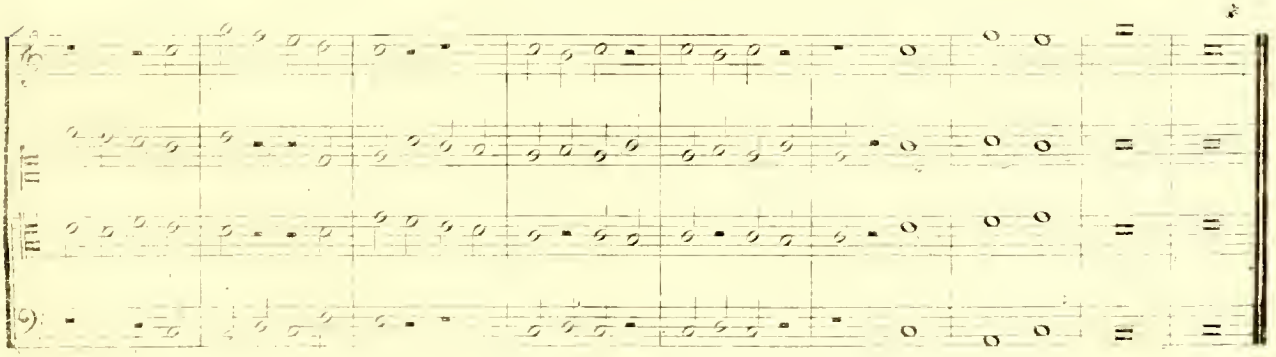



à trois voix.


Renversement par mouvement rétrograde.


à quatre voix.


Renversement par mouvement rétrograde.

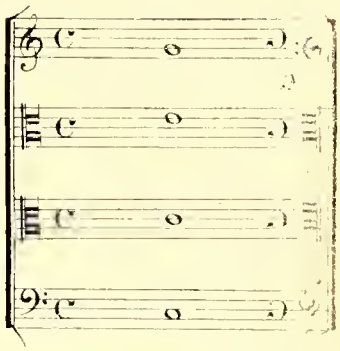


CHAPITRE VII.

DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE ET CONTRAIRE.

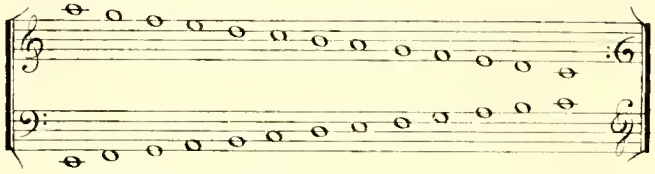
214. Dans ce contrepoint où le renversement se fait en retournant le livre et lisant de gauche à droite, les intervalles restent les mêmes que dans l'ordre direct. On n'y peut employer que les intervalles consonnants, sans aucune note de passage.

EXEMPLE.



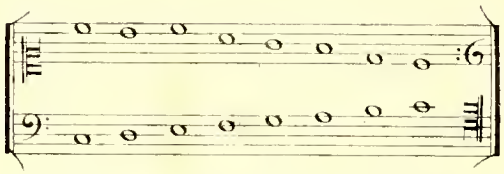
Remarquez qu'on doit employer au renversement les mêmes clefs que dans l'ordre direct, en renversant seulement l'ordre de leur position: ainsi la clef du dessus devient celle de la basse; celle du contralto devient celle du ténor, et réciproquement.

Les clefs de *Sol* et de *Fa* sont avantageuses, parcequ'en se renversant, elles laissent le contrepoint dans le ton de l'ordre direct; c'est pourquoi on les choisit ordinairement pour les parties extrêmes, leur correspondance se prouve par le tableau suivant:



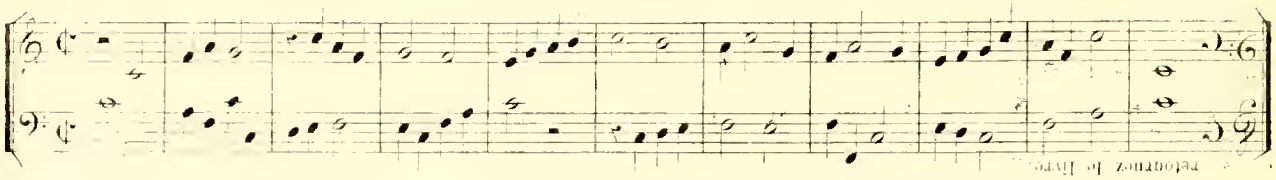
Il n'en est pas de même des autres clefs à l'égard de celle de *Fa*. La clef d'Ut sur la première ligne, par exemple, employée avec elle, mettrait le contrepoint une tierce plus bas au renversement que dans l'ordre direct.

EXEMPLE.



Quelquefois on change de ton au renversement, en ajoutant soit un dièse à la clef, soit un bémol. Lorsque le contrepoint est fait dans ce système, on peut employer la quinte sur la dominante, parcequ'il n'en résulte pas de quinte mineure au renversement.

EXEMPLE.



215. A trois parties, il faut placer la tierce de l'accord de sixte à la partie supérieure, mais jamais à l'intermédiaire.

EXEMPLE de CHERUBINI, extrait du solfège du Conservatoire.

Allegretto.

retournez à la reprise en allant en arrière.

replacez le livre comme il était et suivez.

renversez le livre pour lire la reprise.

Faites ici comme pour la première reprise.

à quatre voix.

renversez le livre pour lire à rebours.

CHAPITRE VIII.

D'UNE SORTE DE CONTREPOINT DOUBLE QUI SE FAIT PAR IMITATION, ET QU'ON DÉSIGNE SOUS LE NOM *D'INVERSE-CONTRAIRE*.

216. Le contrepoint dont il est ici question se pratique à huit parties, divisées en deux chœurs. Il consiste à imiter par un chœur un thème proposé par l'autre, non seulement en renversant les parties, mais en prenant aussi le thème par mouvement contraire. Dans cette opération le dessus se renverse à la basse et celle-ci au dessus; le contralto se renverse au ténor et réciproquement. Remarquez que le renversement se fait par mouvement contraire à toutes les parties.

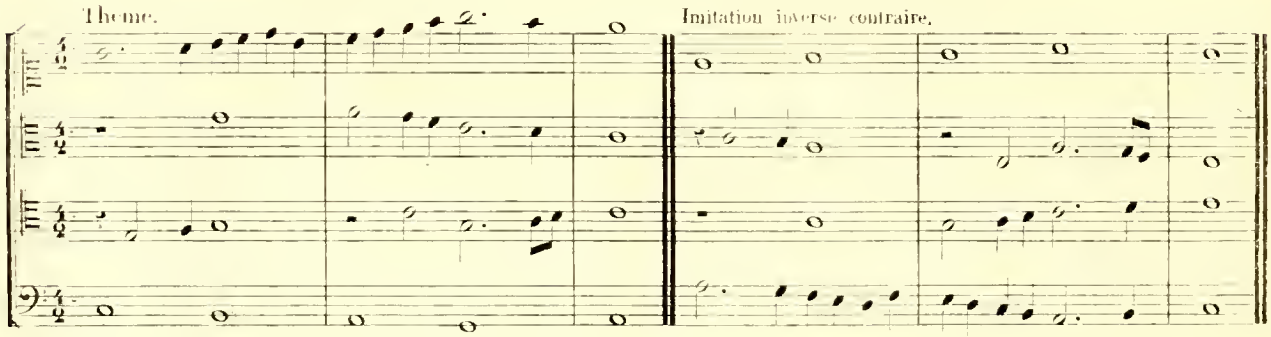
217. La disposition d'un contrepoint double de cette espèce se fait au moyen de trois gammes inverses qui servent à vérifier ce que deviennent les intervalles au renversement. Dans la première, qu'on appelle *gamme en Ut* ou *gamme naturelle*, on oppose à la gamme ascendante du soprano, commençant par la tonique, une gamme descendante à la basse, commençant par le troisième degré, et l'on fait la même opération entre le contralto et le ténor. L'objet de cette gamme est de placer au renversement les demi-tons à la même place qu'au thème; en sorte que la tonique, descendant à la note sensible, se renverse par le troisième degré, montant au quatrième.

EXEMPLE de la gamme en UT.

Soprano en Basse.

Contr'alto en Ténor.

Voici un exemple de renversement par imitation fondée sur le principe de cette gamme inverse.



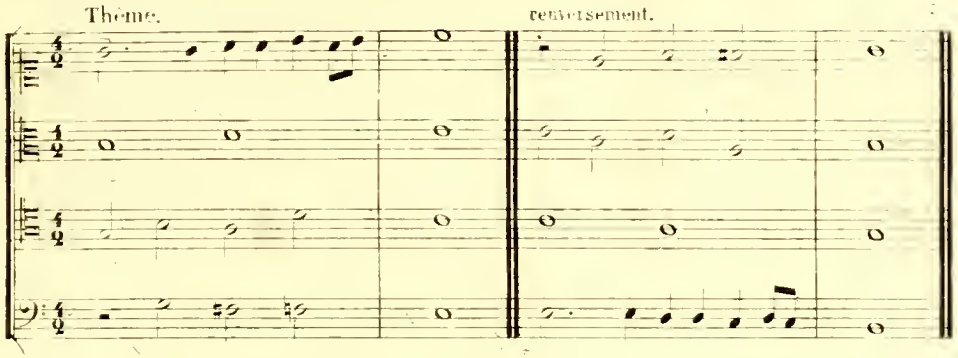
218. On fait usage de cette gamme tant que le thème reste dans le ton primitif, sans addition de dièse ou de bémol; s'il module chromatiquement à la dominante par un ♯ ajouté au quatrième degré, il faut changer de gamme à l'instant, et en employer une où la note sensible soit opposée à la tonique, tant à l'égard du soprano et de la basse que du contralto et du ténor. Les auteurs italiens, qui ont traité de l'ancienne tonalité, donnent à cette gamme le nom de *gamme par ♮ Jacente*, parceque le septième degré, représenté par ♮, est immuable, et reste dans le même état que dans le ton primitif.

Gamme par ♮ Jacente.

Soprano en Basse.

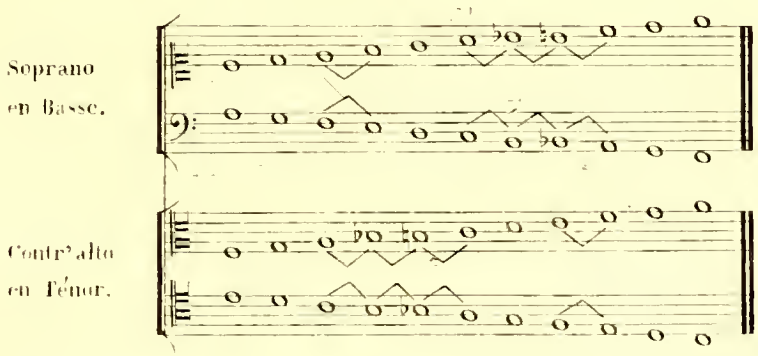
Contr'alto en Ténor.

EXEMPLE de renversement d'une imitation fondée sur la gamme par ♮ descente.

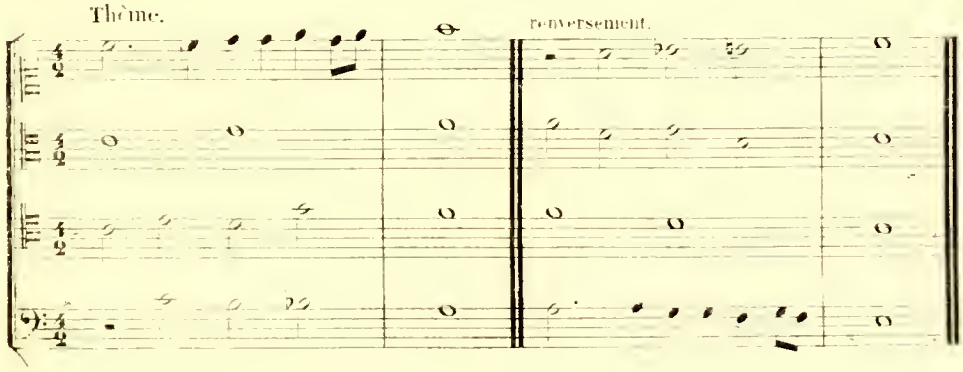


219. Si la modulation se fait chromatiquement, par l'addition d'un bémol, en passant au ton de la sous-dominante, on se sert d'une gamme appelée *par ♭ mol*, ascendante et commençant par la tonique au soprano; descendante et commençant par le septième degré à la basse. Dans cette gamme, la tonique a conséquemment le sixième degré pour renversement, et le septième degré ♭ est opposé à la note sensible ♮.

Gamme par ♭ mol.



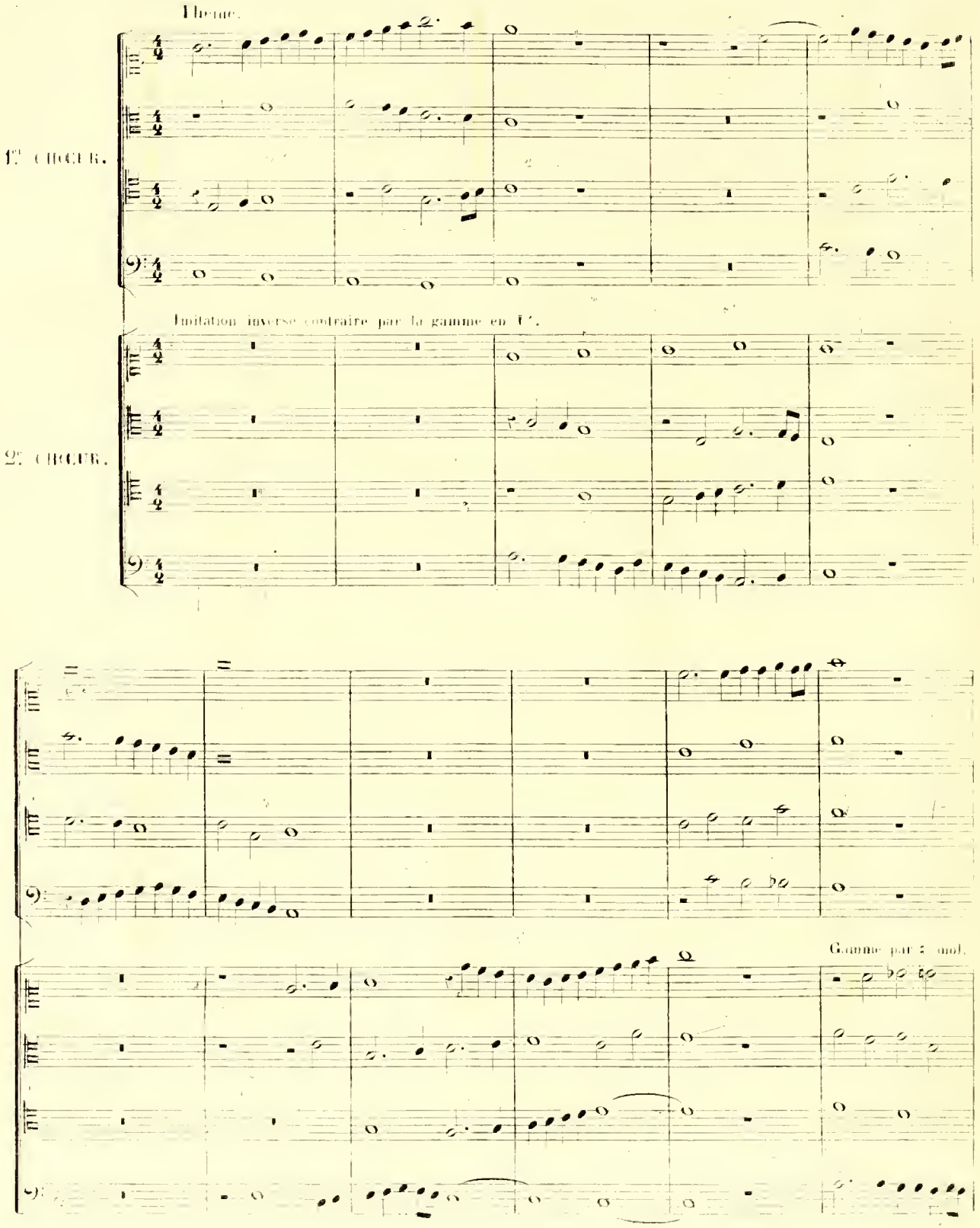
EXEMPLE de renversement d'une imitation fondée sur la gamme par ♭ mol.

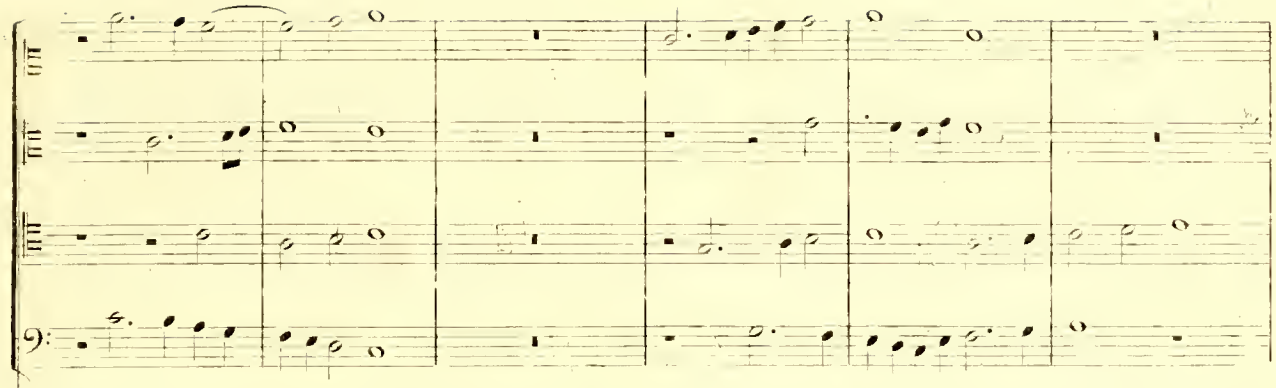


220. A l'égard des règles concernant les dispositions d'harmonie, il faut éviter qu'aucune des parties inférieures fassent une quarte contre le soprano, à moins que cette quarte ne soit une note de passage par degrés conjoints. Il faut aussi éviter toute dissonance par retardement.

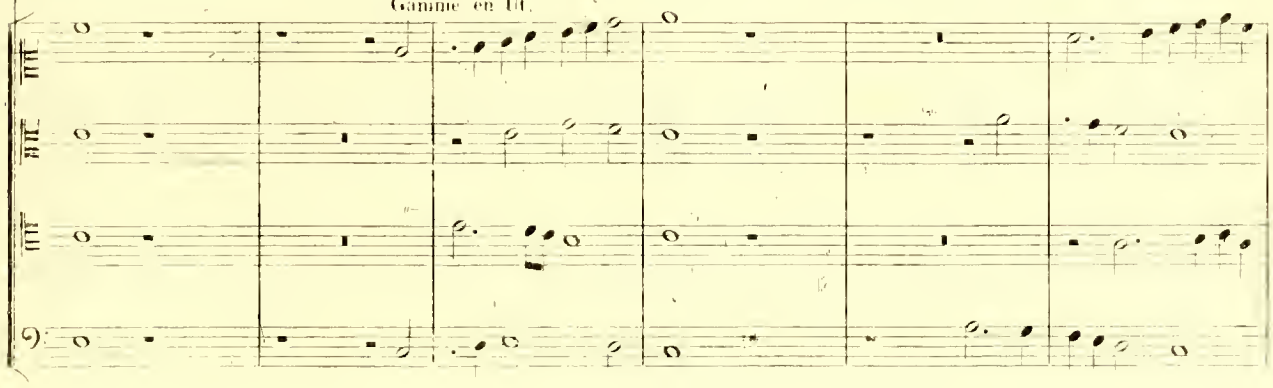
Il est nécessaire que le renversement de chaque période du thème fasse son entrée avant la fin de la période, ou au moins sur la dernière note, afin d'éviter les vides. Il résulte de cette obligation quelque difficulté pour la terminaison des périodes.

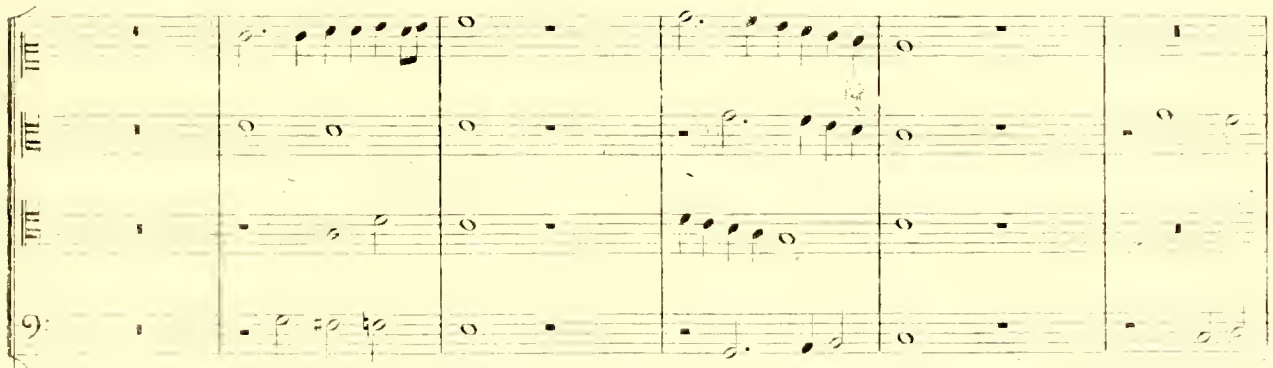
Voici un exemple de composition de cette espece, par Cherubini, dans lequel on n'apperçoit aucune trace de la gêne causée par un semblable travail.



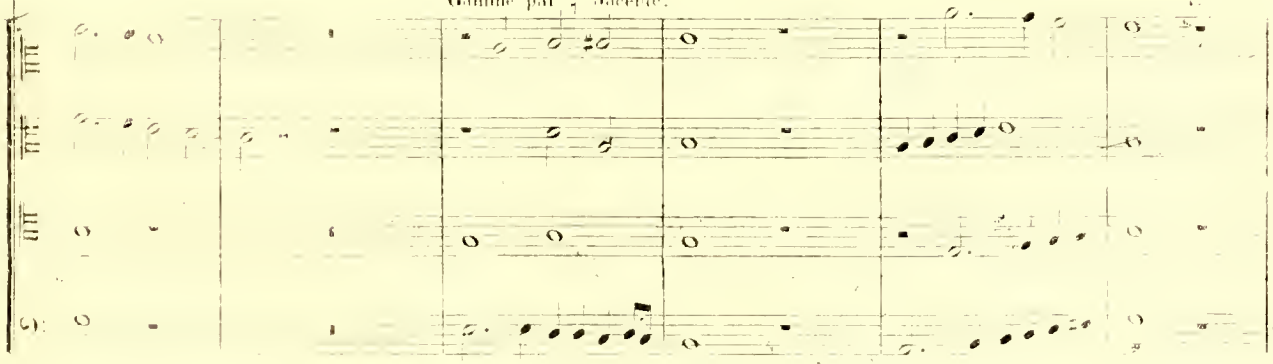


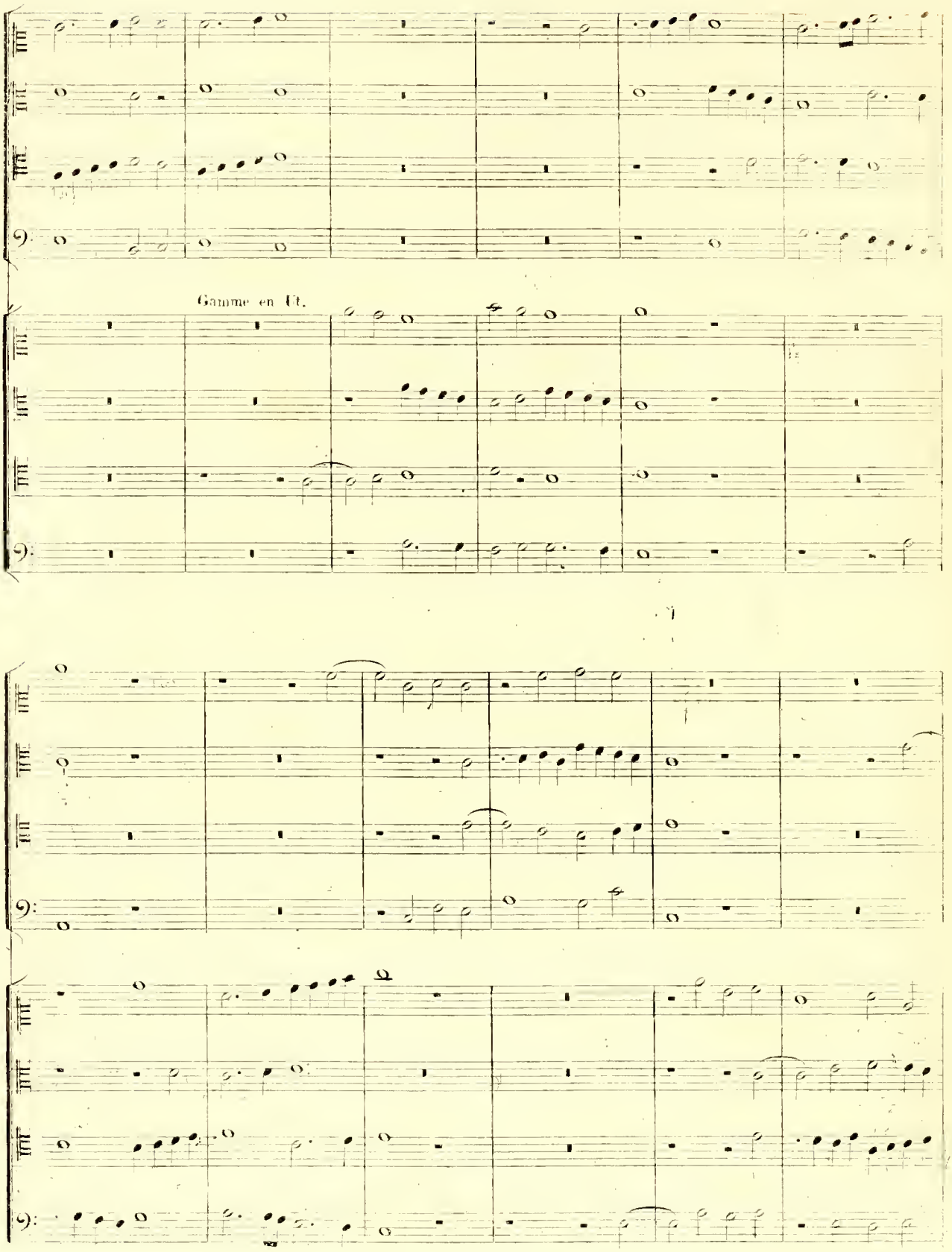
Gamme en Ut.

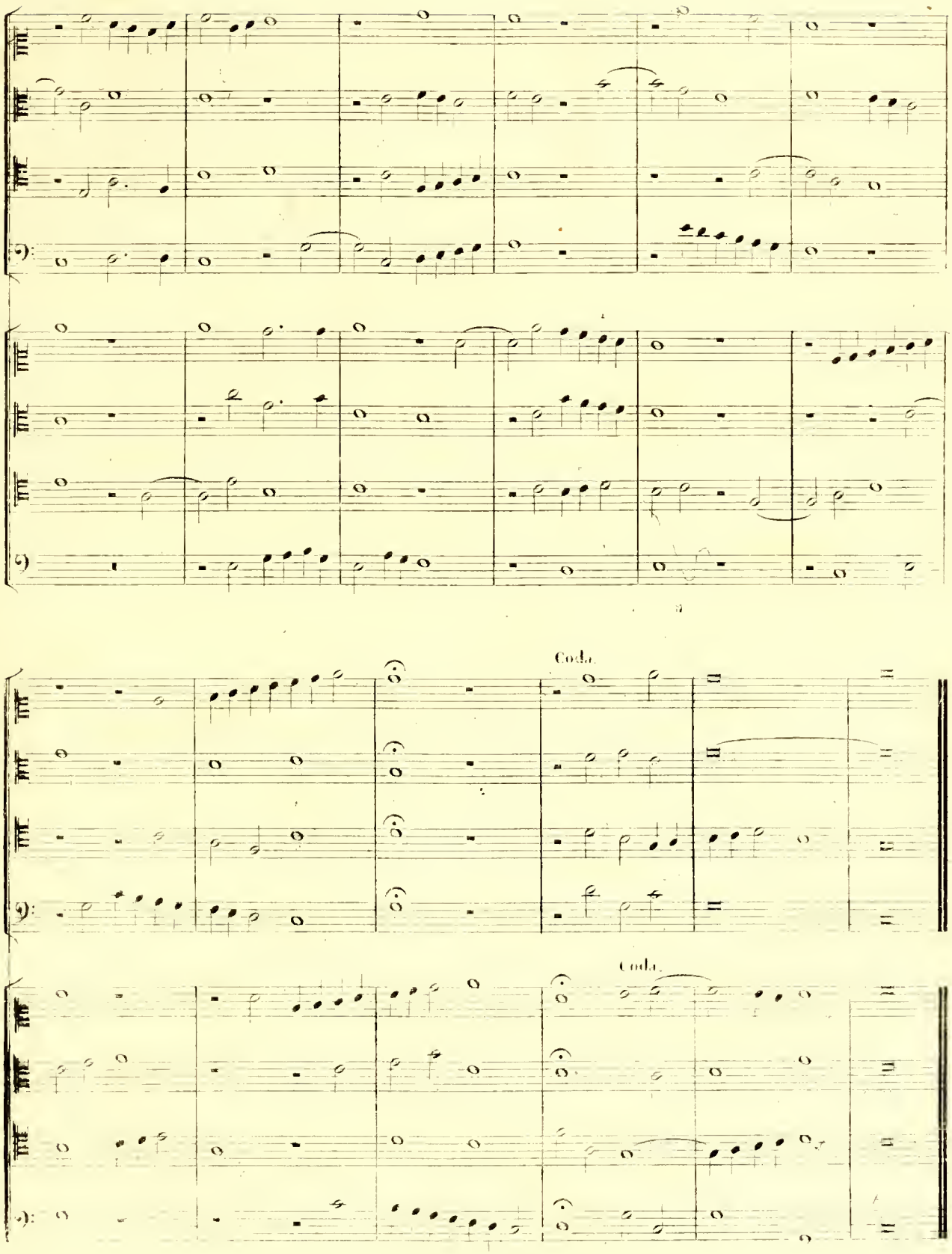




Gamme par ♮ diacerte.




Gamme en Ut.


Coda.
Coda.

CHAPITRE IX.

DU CONTREPOINT DOUBLE DANS LE STYLE INSTRUMENTAL.

221. De toutes les espèces de contrepoints doubles, nées dans l'ancienne école, le contrepoint à l'octave, et quelques rares exemples de contrepoints à la dixième et à la douzième, par mouvement direct, sont seuls restés dans la musique instrumentale, mais avec certaines libertés, qui résultent des facilités d'intonation et d'exécution offertes par les instrumens. Une allure plus légère, plus libre, plus inhérente à la tonalité moderne; des intervalles de triton et de quinte mineure placés dans l'harmonie, ou attaqués par sauts; la quinte même, produisant la quarte au renversement, parceque l'accord de quarte et sixte caractérise certaines préparations de cadences de la tonalité moderne; telles sont les modifications introduites dans le contrepoint double instrumental, par les compositeurs, depuis le dixhuitième siècle.

222. Le contrepoint double à l'octave et à deux parties est souvent employé, non seulement dans la musique composée pour le piano ou pour deux instrumens, mais aussi pour la masse d'un orchestre, dans la deuxième partie d'un morceau de symphonie, en réunissant à l'unisson ou à l'octave tout les instrumens, ou en les accompagnant de quelques parties libres. Une singulière énergie résulte de cette combinaison, dont on trouve de beaux effets dans plusieurs symphonies de Haydn et de Mozart.

223. Dans le contrepoint double instrumental, toute dissonance produite par la prolongation doit faire sa résolution régulière, en descendant d'un degré, comme dans le contrepoint vocal, quels que soient d'ailleurs les ornemens sous lesquels est cachée la prolongation.

224. La dissonance de neuvième, qui produit au renversement la septième par le mouvement descendant de la partie inférieure, n'est pas plus admissible dans le contrepoint instrumental que dans le vocal.

EXEMPLES.

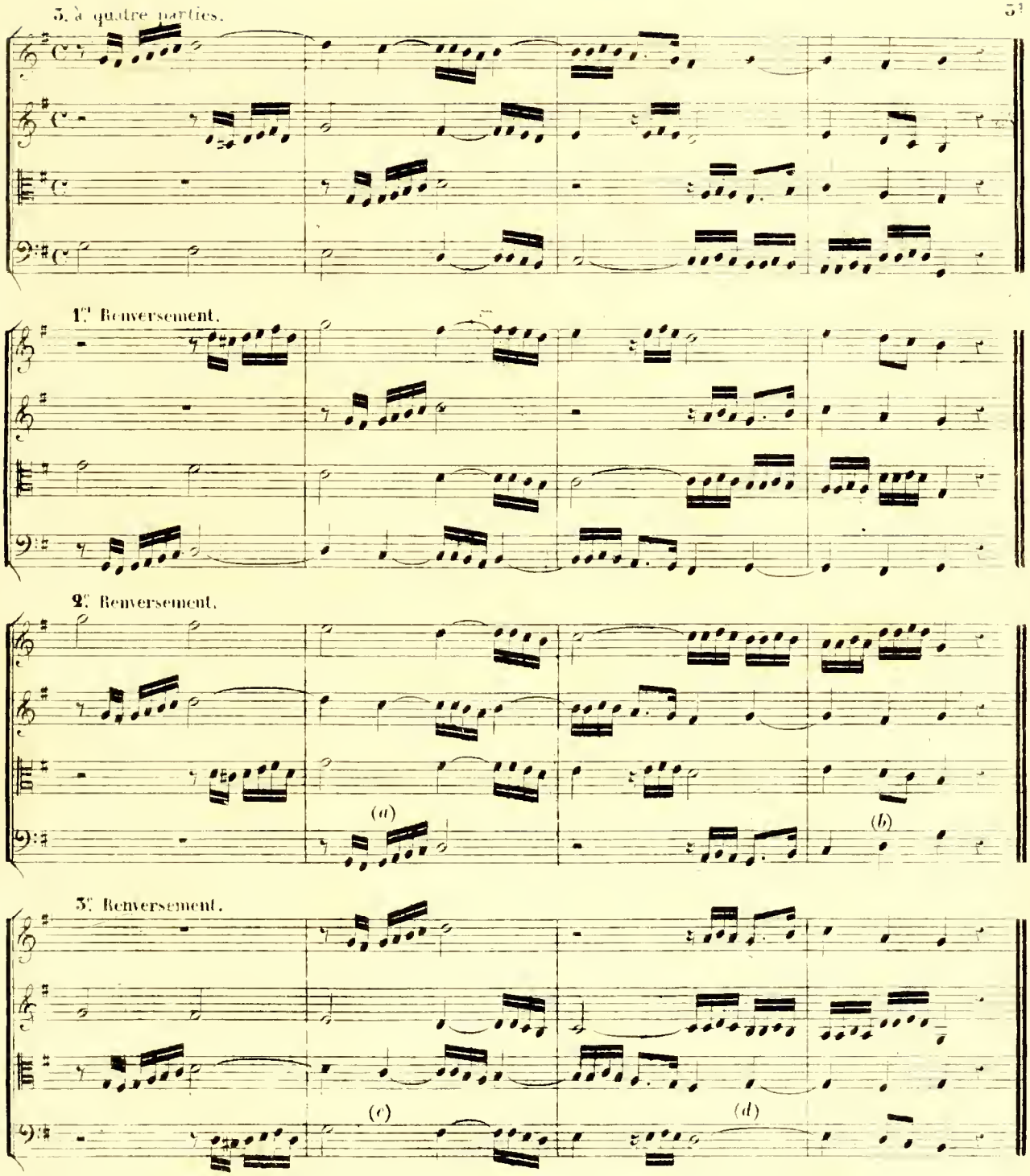
1. à deux parties. Renversement. Harmonie radicale de cet exemple.

2. à trois parties.

1.er Renversement.

2.e Renversement.

Les deux harmonies marquées (a), (b), font entendre l'accord de quarte et sixte qui, dans des ressemblables, est admissible, parcequ'il n'est que le représentant et la broderie de l'accord de tierce et sixte, qui se fait entendre à la dernière note du second violon.

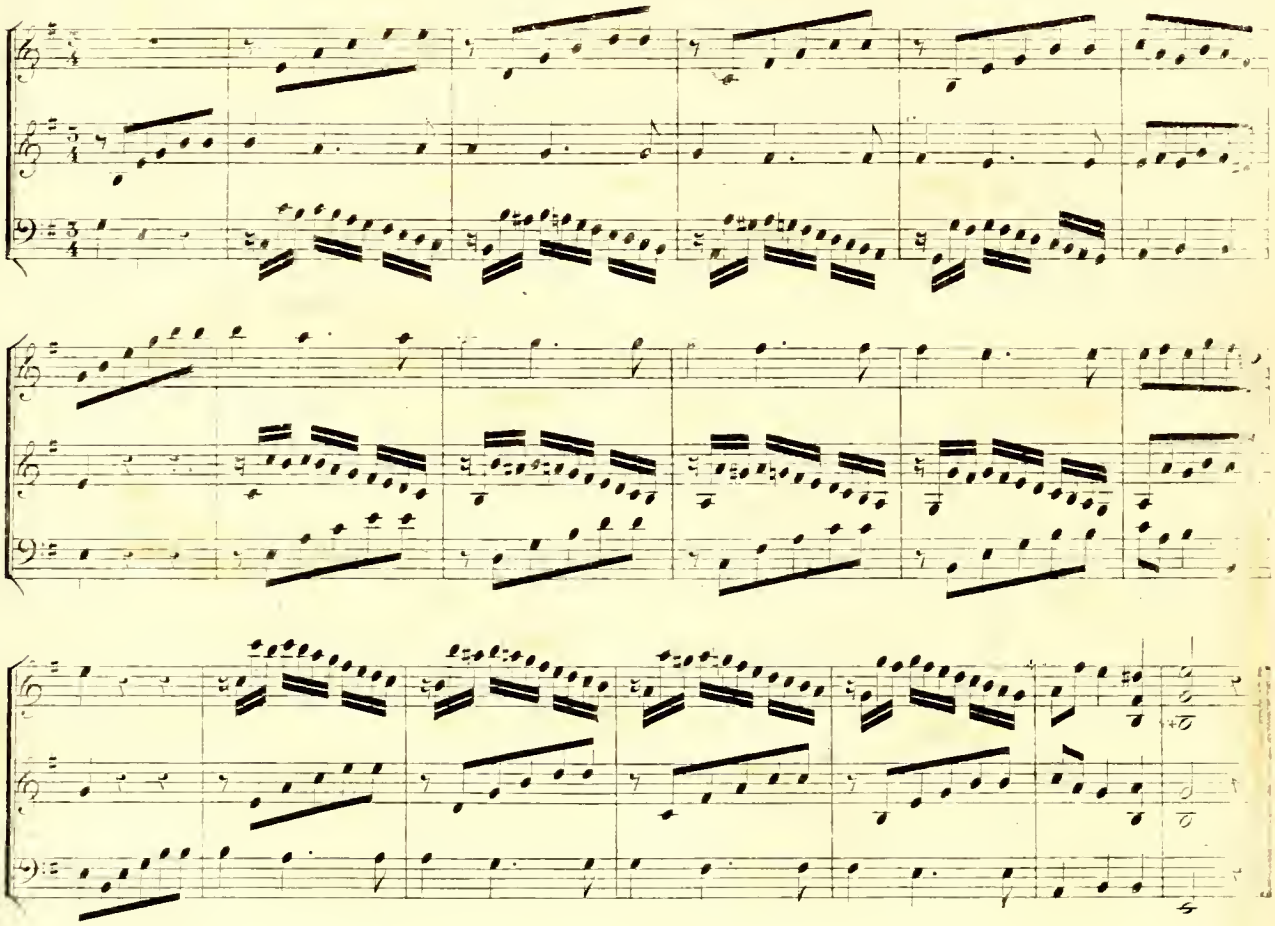


Les accords de quarte et sixte de cet exemple, marqués (*a*), (*b*), (*d*), sont employés pour la résolution d'accords, de quinte et sixte ou de septième, sur des fragments de pédale. Ces successions harmoniques sont d'un assez fréquent usage dans le contrepoint double instrumental. Les efforts faits par quelques compositeurs, pour éviter l'emploi de la quarte dans ces cas, n'ont eu pour résultat que de rendre l'harmonie incomplète, sans faire disparaître le sentiment de l'intervalle.

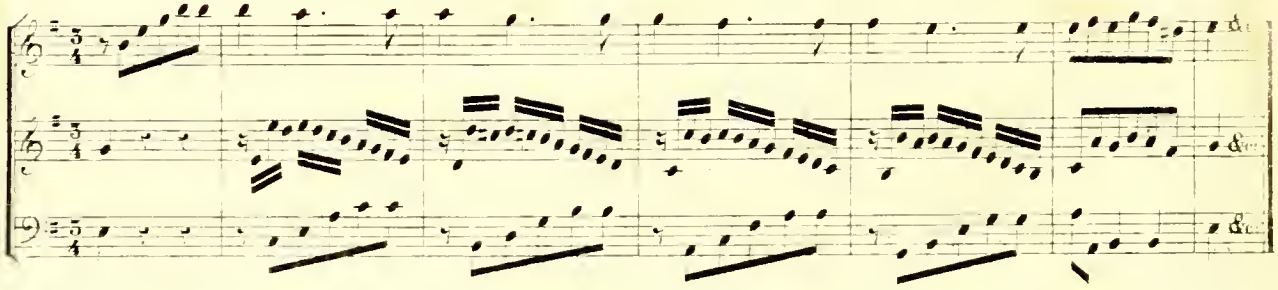
A la fin du contrepoint, on évite l'accord de quarte et sixte, au renversement d'une harmonie pleine, en changeant la note de la basse, comme dans l'exemple marqué (*b*).

225. Quelquefois le contrepoint double s'applique, dans la musique instrumentale, à des motifs d'imitations développés dans une phrase d'assez longue étendue, soit avec une partie libre d'accompagnement, soit en renversant toutes les parties. Les règles relatives à ce système de l'emploi du contrepoint double sont les mêmes que celles qui ont été données précédemment. En voici quelques exemples, à trois et à quatre parties.

EXEMPLE à trois parties.

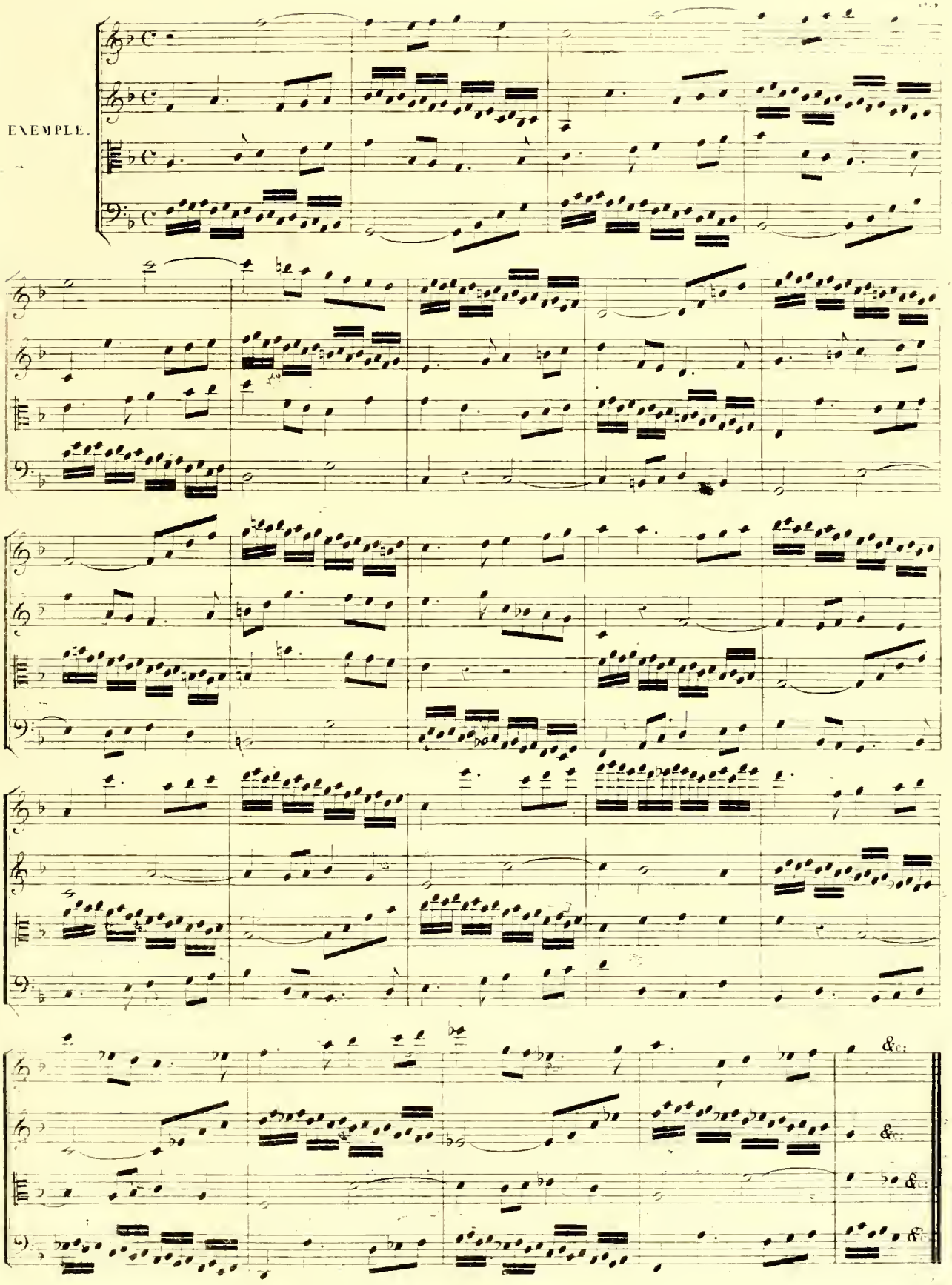


Ce trait de contrepoint instrumental pourrait être renversé à la dixième, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:



Lorsque le contrepoint est à quatre parties, le renversement se transporte quelquefois dans un autre ton que celui de la première combinaison, afin d'éviter la monotonie qui serait le résultat inévitable de quatre entrées du même motif dans un même ton.

EXEMPLE.



LIVRE QUATRIÈME.

DE LA FUGUE.

CHAPITRE I.

DÉFINITION DE LA FUGUE ET DE SES DIVERSES PARTIES.

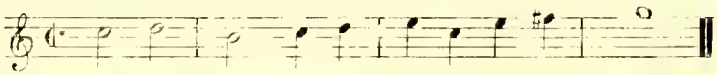
226. Après avoir développé les principes et les conséquences du contrepoint simple, de l'imitation, du canon, et enfin du contrepoint double, il ne me reste plus qu'à faire connaître une sorte de pièce dans laquelle toutes ces connaissances sont employées, avec des conditions particulières. Cette pièce se nomme *Fugue*, du mot latin *Fuga*, *Fuite*, parceque, dans une composition de cette espèce, les parties semblent se chercher et s'éviter alternativement dans leurs diverses entrées et dans leurs repos.

227. Les formes de la fugue n'ont pas toujours été ce qu'elles sont aujourd'hui: Ce que les auteurs des quinzième et seizième siècles nomment ainsi, ne diffère pas du canon (*a*). Dans le siècle suivant ce ne fut plus qu'une imitation libre, ce furent *Clari*, *Steffani* et *Alexandre Scarlatti* qui commencèrent à lui donner la forme qu'elle conserve encore aujourd'hui, et successivement tous les détails furent perfectionnés.

La fugue n'est qu'une imitation; mais d'une espèce particulière. Moins libre que l'imitation simple, moins rigoureuse que le canon, elle imite périodiquement une certaine phrase appelée *sujet*, qu'elle reproduit dans divers tons, avec certaines modifications, et dans un ordre déterminé.

228. La condition essentielle du sujet de la fugue moderne, c'est qu'il module, c'est-à-dire, qu'il aille d'un ton à un autre; pour que la modulation soit régulière, il faut que le passage se fasse entre deux tons ayant un rapport immédiat, comme d'une tonique du ton de sa dominante.

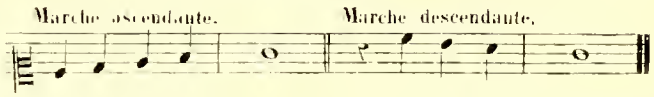
EXEMPLE.



Au moment où la voix qui fait le sujet arrive à la dominante, celle-ci se change momentanément en tonique nouvelle; une autre voix commence l'imitation dans ce ton nouveau, et module en retournant dans le ton primitif. Cette imitation s'appelle *Réponse*.

Mais une difficulté se présente dès le premier abord; la voici: le sujet, en modulant, suit une marche ascendante ou descendante; quelle que soit la forme de ce sujet, si la marche est ascendante, il parcourt une quinte; si la marche est descendante, l'intervalle parcouru est une quarte.

EXEMPLE.



La réponse doit être l'imitation du sujet: donc, si le sujet va à la dominante en montant, la réponse doit suivre la même marche pour retourner à la tonique; si le sujet est descendant, la réponse doit descendre aussi.

Mais la construction de notre gamme diatonique est telle, que la dominante placée entre une tonique et son octave divise l'intervalle, compris entre ces deux points, en deux parties inégales; car il y a une quinte de la tonique à la dominante en montant, et il n'y a qu'une quarte de la dominante à la tonique, en suivant la même marche. Il est donc évident qu'il faut faire une altération dans la réponse pour qu'elle ne monte pas plus haut que la tonique à sa terminaison, ou qu'elle ne descende pas plus bas, si sa marche est descendante: cette altération s'appelle *mutation*.

229. On accompagne le sujet par un contrepoint double à l'octave qu'on renverse à la réponse. Lorsque cet accompagnement est le même à chaque reprise du sujet et de la réponse, on lui donne le nom de *contre-sujet*. Une Fugue faite sur ce principe s'appelle *Fugue à deux sujets*. Si la Fugue est au moins à quatre parties, on établit quelquefois deux contresujets: on dit alors que la Fugue est *à trois sujets*. Je dois faire observer que ce langage est impropre, et qu'il peut induire l'élève en erreur: on devrait dire *Fugue à un sujet et à un ou deux contresujets*. Toutefois je me conformerai à l'usage dans la suite de cet ouvrage.

(*a*) Kircherus, dans son *Tertium Musicae diffinitorium*, donne cette définition de la Fugue. *Fuga est idiomatis partium cantus per alterutrum [illegible] ordinem quo ad locum notarum et pausarum servum.*

250. J'ai dit que le propre de la Fugue moderne est de faire entendre le sujet et la réponse dans des tons divers: le passage d'un ton à l'autre se fait au moyen d'imitations de fantaisie, qui sont indépendantes du sujet: on leur donne les noms *d'épisodes*, de *divertissements*, de *contrepoints de remplissage*, ou simplement *d'imitations*. Le choix des tons dans lesquels on reproduit les sujets, les réponses, et les moyens qu'on emploie pour y passer s'appellent *modulation de la Fugue*, ou *conduite de la Fugue*.

251. La réponse ne commence ordinairement que lorsque le sujet est fini. Vers la fin de la Fugue, et quand le sujet s'y prête, on fait une sorte de réponse plus serrée, qui commence sur le sujet même: on l'appelle *Stretto* (mot qu'on a francisé par celui de *Strette*), parceque l'espèce de conversation que les voix font entre elles semble devenir plus active, plus serrée.

252. La Fugue ayant parvouru des tons plus ou moins éloignés du ton primitif, l'oreille perd insensiblement le souvenir de celui-ci: pour la lui rappeler énergiquement avant de finir, on fait une tenue à la basse sur la dominante, et l'on y fait entendre de nouveau le sujet, ou une imitation quelconque, lorsque la Fugue est à plus de deux parties: on donne à cette tenue de basse le nom de *Pédale*.

On verra par la suite que toutes les parties d'une Fugue bien faite, telles que la *réponse*, les *divertissements*, la *stretto*, et la *pédale*, ont leur source dans le sujet et dans les contrepoints.

CHAPITRE II.

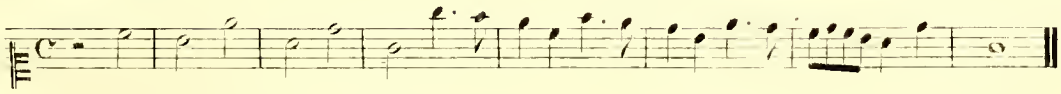
DU SUJET ET DE LA RÉPONSE.

253. Les Italiens ont donné différents noms au sujet de la Fugue; les uns l'ont appelé *antécédent*, ou *guida*, et la réponse *consequent*. D'autres, et c'est le plus grand nombre, lui ont donné le nom de *proposta* ou *soggetto*. Nous avons francisé celui de *risposta* dans le nom de *réponse*.

254. Toute phrase modulante n'est pas propre à devenir le sujet d'une Fugue: il se peut qu'elle soit ou trop longue, ou trop courte, ou affectée de transitions incidentes qui rendent la modulation obscure, et la vocalisation difficile.

255. Si le sujet est trop long, la Fugue est vague et sans effet; presque toujours un sujet de cette espèce a le défaut de passer plusieurs fois par les cordes principales du ton, ce qui lui donne de la monotonie. Si l'on veut éviter cet inconvénient, en donnant à la seconde partie du sujet un autre caractère qu'au commencement, il semble alors qu'il y ait deux sujets cousus à la suite l'un de l'autre. Les Italiens donnent à un sujet de cette espèce le nom d'*Andamento*, mot qui dans ce cas peut se traduire par celui de *Marche*.

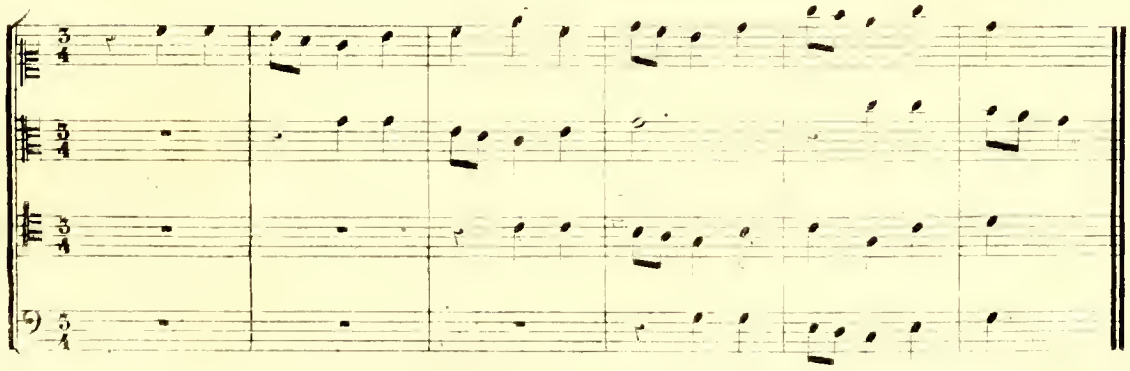
EXEMPLE de l'Andamento.



256. Si le sujet est trop court, les entrées des différentes voix se suivent trop précipitamment, l'oreille n'a pas le temps de saisir le sens du morceau, et les modulations sont trop rapprochées pour être bien comprises. Les Italiens appellent *Attaco* un sujet de cette nature.

Lorsqu'on ne veut pas faire une Fugue développée, mais un morceau court et fugué d'un caractère vif, comme le demandent la fin d'un *Credo*, d'un *Gloria* ou d'un *Dixit*, l'attaco peut s'employer avec avantage.

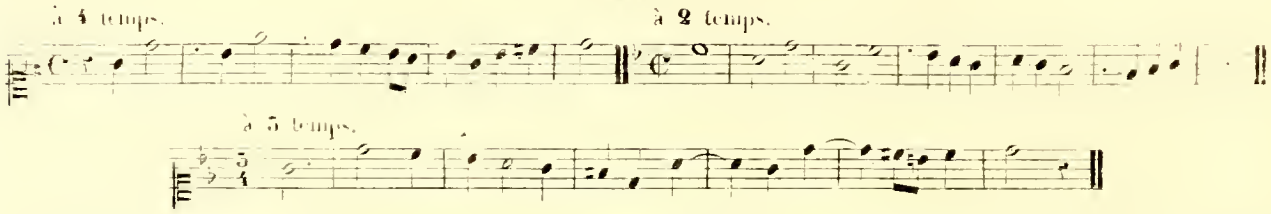
EXEMPLE d'un attaco.



237. Le sujet ne doit pas parcourir plus d'une sorte diatoniquement, car il arriverait que la réponse en renversement ou dans les modulations de la Fugue, se trouverait ou trop haut, ou trop bas pour les voix.

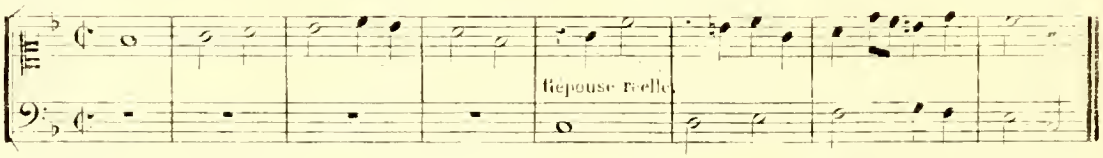
238. Il est difficile de déterminer avec précision l'étendue que doit avoir le sujet d'une Fugue: cette étendue se règle sur son caractère, son mouvement et sa forme. Dans les mouvements à quatre temps, sa durée est renfermée ordinairement entre trois et quatre mesures de la valeur d'une ronde: il peut s'étendre jusqu'à six mesures à deux ou à trois temps.

EXEMPLES.



239. Lorsque les compositions étaient toutes établies sur les tons du plain-chant, il n'y avait point de modulation régulière de la tonique à la dominante, ou de celle-ci à la tonique; en sorte que la réponse, lorsqu'elle fut prise à la quarte ou à la quinte, n'avait pas de mutation, et ne faisant que répéter, intervalle pour intervalle, ce qui était dans le sujet. Une Fugue semblable s'appelait *Fugue réelle*. Quelques compositeurs font encore usage de la fugue réelle dans la musique d'église.

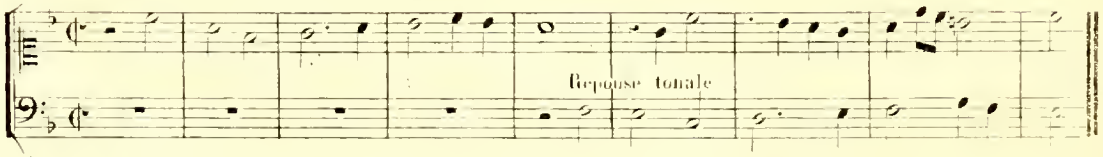
EXEMPLE.



Dans la tonalité moderne, la modulation étant essentielle, il y a presque toujours mutation dans la réponse.

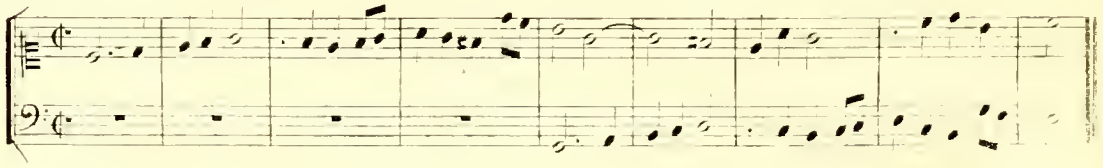
240. Lorsque le sujet module, après avoir fait entendre les cordes principales du ton, on lui donne le nom de *Fugue tonale*, ou *Fugue du ton*; la condition importante de la réponse est de faire la mutation de manière que les cordes du ton soient conservées.

EXEMPLE.



On appelle *Fugue irrégulière* celle où le sujet, modulant diatoniquement en partant de la tonique, la réponse se trouve dans un autre ton que le sujet, et n'y rentre que par une mutation placée vers la fin.

EXEMPLE.



Remarquez que dans la *Fugue tonale* la mutation se trouve au commencement de la réponse, au lieu que dans la *Fugue irrégulière* cette mutation est à la fin.

On donne le nom de *Fugue d'imitation* à celle où la réponse ne conserve qu'une partie de la forme du sujet.

241. La mutation dans la réponse d'un sujet de Fugue a pour objet d'étendre ou de resserrer les intervalles, afin de ne pas sortir du ton. La difficulté consiste à savoir laquelle des deux opérations doit être faite, et à reconnaître l'endroit où on doit la faire. Pour résoudre ce problème avec succès, il faut avoir égard aux données suivantes:

1° Les sujets qui modulent de la tonique à la dominante, ou de celle-ci à la tonique, peuvent le faire de quatre manières. La première consiste à aller de la tonique à la dominante en montant; la seconde, de la tonique

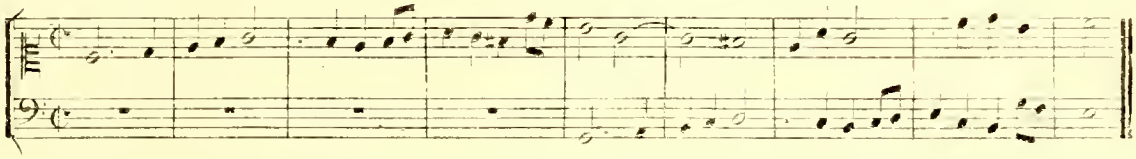
à la dominante en descendant; la troisième, de la dominante à la tonique en montant; la quatrième, de la dominante à la tonique en descendant.

2°. Les sujets qui vont de la tonique à la dominante en montant, ou de la dominante à la tonique en descendant, parcourent *une quinte:* il faut resserrer les intervalles dans la réponse. Les sujets qui vont de la tonique à la dominante en descendant, ou de la dominante à la tonique en montant ne parcourent qu'une quarte; il faut agrandir les intervalles dans la réponse.

242. Ces principes étant connus, il ne s'agit plus que de trouver l'endroit où la mutation doit être faite: les règles suivantes serviront de guide dans cette recherche:

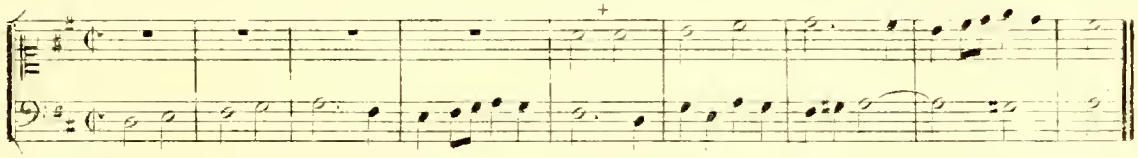
1°. Si la tonique va à la dominante par un mouvement diatonique ascendant, et si le sujet module par suite de ce mouvement, la Fugue est *irrégulière*, et la mutation se fait au moment de la modulation.

EXEMPLE.



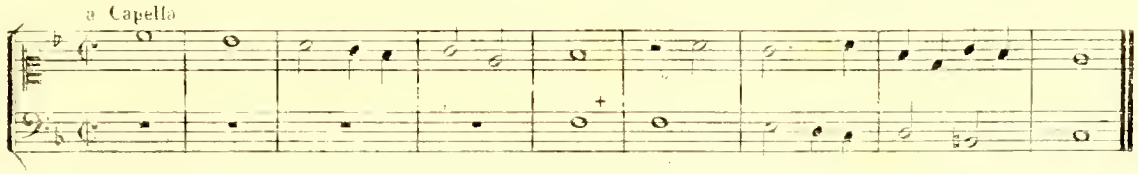
Mais si le sujet ne module pas, la Fugue est *tonale*, et la mutation se fait en répétant la dominante.

EXEMPLE.



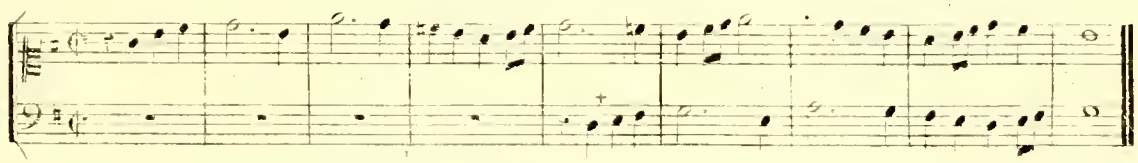
2°. Si la dominante va à la tonique en descendant par mouvement diatonique, on répète la tonique dans la réponse.

EXEMPLE.



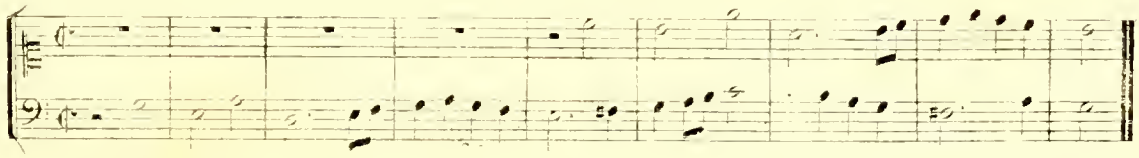
3°. Si la tonique va à la dominante en montant par un mouvement de tierce sur le troisième degré, la mutation de la réponse doit se faire en montant de seconde, de la dominante au sixième degré.

EXEMPLE.



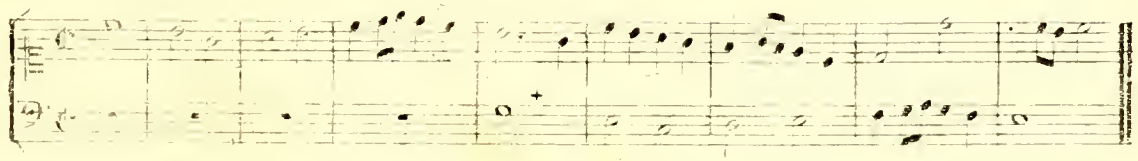
4°. Si la dominante fait un mouvement de tierce en descendant à la tonique, la mutation doit se faire en répondant par un mouvement de seconde de la tonique à la note sensible.

EXEMPLE



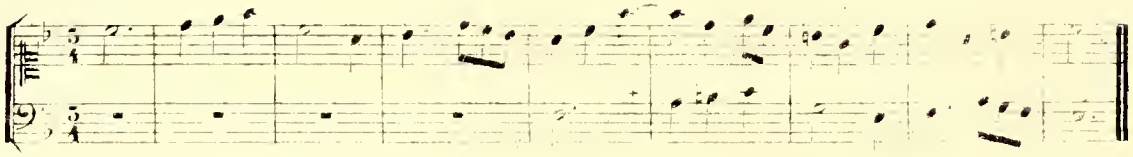
5°. Lorsque la tonique va à la dominante en descendant d'un degré, la mutation de la réponse doit se faire par un mouvement de tierce de la dominante au troisième degré.

EXEMPLE.



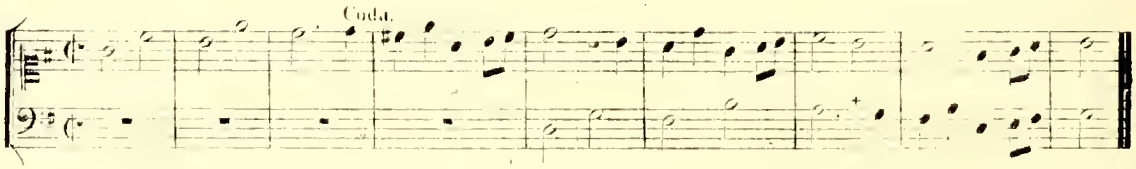
6° Si la dominante monte à la tonique diatoniquement, la réponse doit faire un mouvement [illegible] de la tonique au troisième degré.

EXEMPLE.



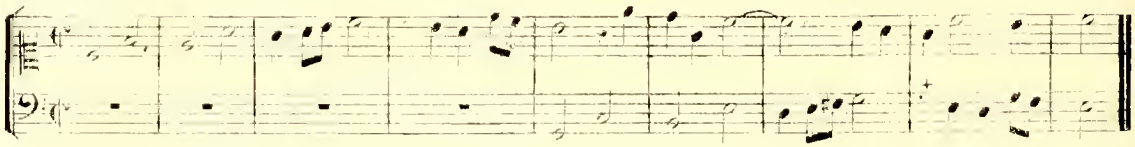
7° Lorsque la tonique monte à la dominante, en se portant d'abord sur le quatrième degré par un mouvement de quarte, la modulation ne se trouve point au commencement du sujet. Il faut alors considérer où se trouve la note sensible du ton de la dominante, et placer au même endroit dans la réponse la note sensible du ton de la tonique. Remarquez que s'il doit y avoir une répétition de note pour la mutation, cette répétition ne peut se faire sur la note sensible. Je dois faire observer, par occasion, qu'on vérifie la justesse d'une réponse par la position de la note sensible; car elle doit toujours occuper la même place dans la réponse que dans le sujet. L'exemple suivant est au fond une Fugue réelle avec une *Coda*, et la mutation se fait dans cette Coda.

EXEMPLE.



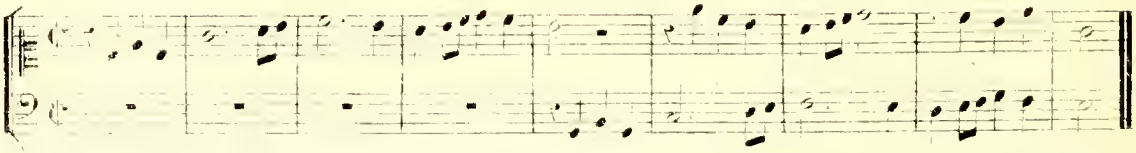
Si un sujet de cette espèce monte successivement de la tonique à son octave, avant d'aller à la dominante, il ne faut plus le considérer comme un sujet ascendant, mais comme descendant; car il n'y a de modulation qu'à partir de l'octave de la tonique: on applique dans ce cas la règle concernant les sujets descendant de la tonique à la dominante, par mouvement diatonique.

EXEMPLE.



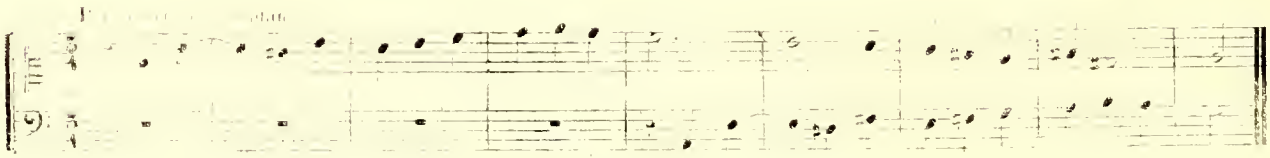
8° Lorsque le sujet de la Fugue va de la tonique à la dominante par un mouvement de quinte en montant, la réponse se fait par un mouvement de quarte de la dominante à la tonique. Une Fugue de cette espèce est toujours *tonale*, parce qu'elle fait entendre d'abord les cordes principales du ton, c'est-à-dire, la tonique et la dominante.

EXEMPLE.



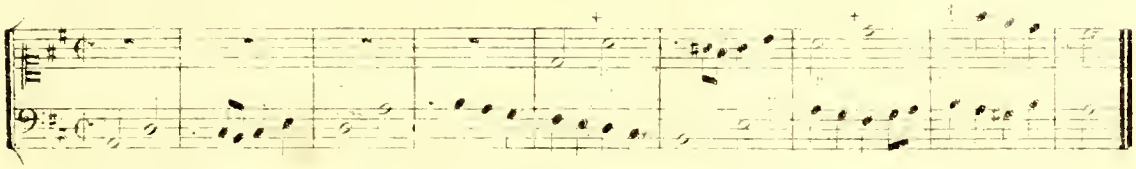
9° Dans les Fugues dont le sujet va de la dominante à la tonique par un mouvement de quinte en descendant, on répond par un mouvement de quarte; si le passage de la dominante à la tonique a lieu par un mouvement de quarte en montant, on répond par un mouvement de quarte.

EXEMPLES.



10° Lorsqu'il y a deux mouvements successifs de quinte et de quarte, l'un de la dominante à la tonique, et l'autre de la tonique à la dominante, la réponse a trois mutations: la seconde détruit en effet le premier, la troisième est nécessaire pour moduler.

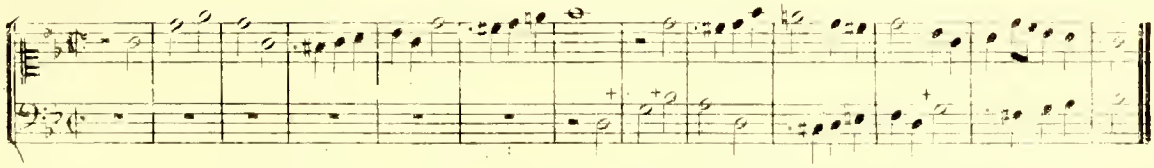
EXEMPLE.



Si un sujet contenait cinq ou six mouvements de quinte et de quarte de la dominante à la tonique, et de celle-ci à la dominante, il faudrait, pour que la Fugue fût tonale, faire autant de mutations dans la réponse, mais on conçoit que la modulation d'une Fugue semblable serait fatiguante, par l'incertitude qu'elle laisserait à l'oreille: aussi un sujet bien fait n'a-t'il jamais plus de trois mouvements de la tonique à la dominante et de celle-ci à la tonique.

11° Les Fugues écrites dans des tons mineurs ne sont pas exactement soumises à ces mutations de tonalité, parcequ'il y a pour elles une règle importante, qui prescrit de placer dans la réponse les demi-tons du second degré au troisième, et de la dominante au sixième au même endroit que dans le sujet, parceque ces demi-tons constituent le mode.

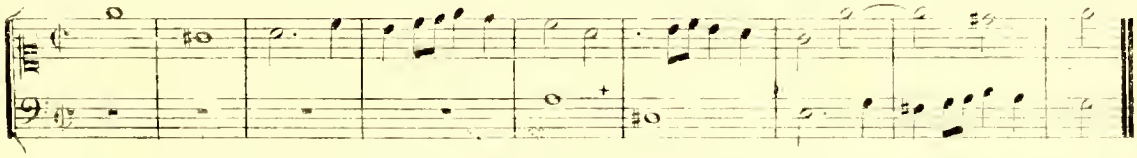
EXEMPLE.



Dans cette réponse, la première mutation est tonale, la seconde sert à établir le mode, et la troisième est tonale. Le second mouvement de quinte du sujet a pour réponse un mouvement semblable.

12° Lorsque le sujet fait un saut de sixte mineure de la dominante à la note sensible, la réponse doit être un mouvement de quinte mineure de la tonique à la note sensible du ton nouveau, ce qui établit bien la tonalité; mais il en résulte un défaut pour l'intonation des voix.

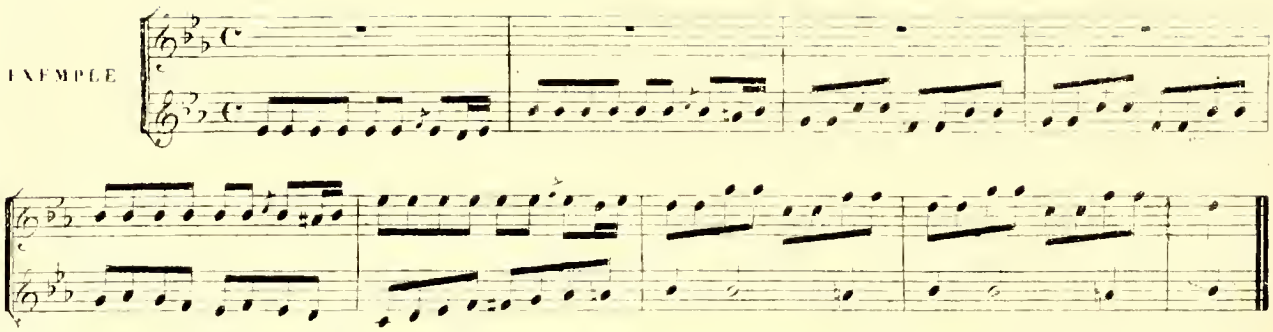
EXEMPLE.



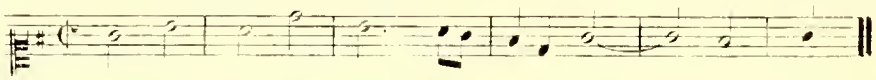
243. En récapitulant les faits exposés dans l'analyse précédente, on en conclut les règles générales: 1° tout sujet allant diatoniquement de la tonique à la dominante ou de celle-ci à la tonique, demande la répétition de la première note dans la réponse; 2° tout sujet montant de tierce, en partant de la tonique, ou descendant de tierce en partant de la dominante, demande un mouvement de seconde dans la réponse; 3° tout sujet descendant de seconde en partant de la tonique ou montant de seconde en partant de la dominante, veut un mouvement de tierce dans la réponse; 4° tout mouvement de quinte dans le sujet, soit de la tonique à la dominante, soit de celle-ci à la tonique, veut un mouvement de quarte dans la réponse; tout mouvement de quarte dans le sujet, soit de la tonique à la dominante, soit de celle-ci à la tonique, demande une réponse en quinte; 5° tout sujet dans un mode mineur demande les demi-tons aux mêmes places dans la réponse que dans le sujet.

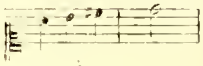
Il y a quelques sujets qui commencent et finissent par la même note, et qui, cependant ne demandent point de réponse réelle: ils méritent une attention particulière. Ces sujets peuvent commencer et finir par la tonique ou par la dominante. Les sujets qui commencent et finissent par la tonique sont de deux espèces: dans la première, la réponse commence à la dominante sur la dernière note du sujet. Ces sortes de Fugues sont irrégulières, en ce qu'elles ne peuvent se renverser exactement. Tel est le motif de l'ouverture de la flûte enchantée de Mozart.

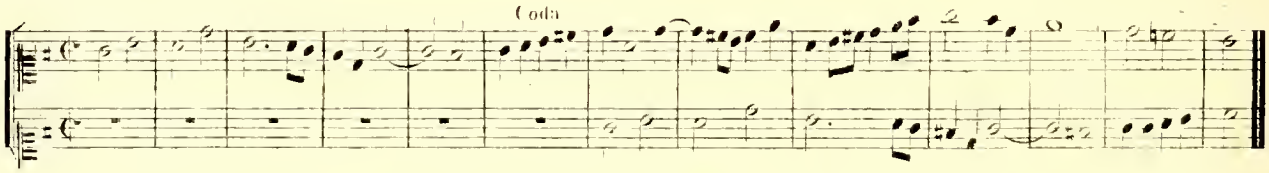
EXEMPLE



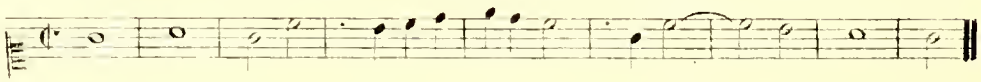
L'autre espèce est quelquefois donnée dans les concours, pour éprouver l'habilité du compositeur ou de l'élève. Les sujets de cette nature ne peuvent se résoudre régulièrement, à moins qu'on n'ajoute une *Coda* pour moduler: dans ce cas, la mutation de la réponse est dans cette Coda. Soit, par exemple, le sujet suivant proposé:



On voit au premier coup d'œil qu'il n'y a pas de modulation dans ce sujet, et conséquemment, pas de mutation possible, à moins qu'on n'ajoute après la note fin de une petite Coda telle que celle-ci:  on a alors le résultat suivant:

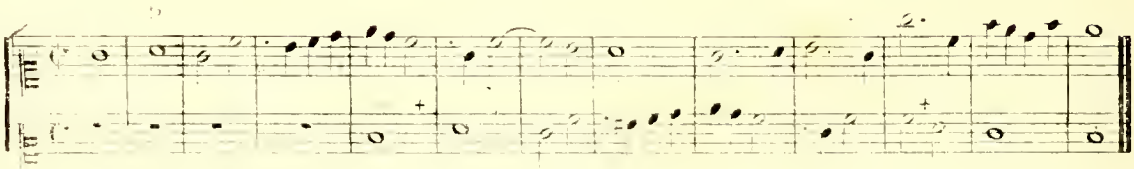


Si le sujet proposé commence et finit par la dominante, il doit être examiné avec attention; car, s'il est bien fait, la réponse doit entrer sur le sujet même. Dans ces sortes de Fugues, la réponse a deux mutations: en voici la raison; quoiqu'un sujet de cette espèce semble ne pas moduler, puisqu'il commence et finit par la même note, néanmoins, pour que la réponse puisse entrer sur le sujet, il y a deux modulations, l'une allant de la dominante à la tonique, et l'autre revenant de la tonique à la dominante. Il faut donc que la réponse fasse une mutation pour la première modulation, et une autre pour la seconde. Soit donc pour sujet proposé ce qui suit:



On voit par l'analyse que la première modulation s'étend depuis la première jusqu'à la cinquième mesure, et la seconde depuis cette mesure jusqu'à la fin. L'entrée de la réponse a toujours lieu dans l'endroit où se termine la première modulation.

EXEMPLE.



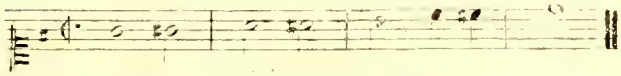
Dans le vers, un sujet de cette espèce finit à l'entrée de la réponse, le reste n'est qu'un contre-sujet ordinaire: la seule différence est que ce sujet a aussi sa réponse.

244 Les sujets chromatiques sont vicieux, traités en fugues tonales, par trois raisons: la première, c'est qu'ils ne permettent pas de conserver à la réponse le même aspect qu'au sujet; la seconde, parce qu'ils présentent des intonations difficiles, surtout dans les fugues à trois et à quatre parties; la troisième, enfin, parce qu'ils laissent l'esprit en doute concernant la tonalité.

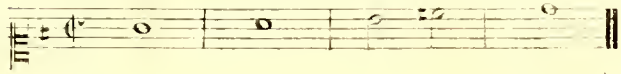
Ces sujets peuvent se classer, comme les autres, en ascendants ou descendants de la tonique à la dominante, et en ascendants ou descendants, de la dominante à la tonique.

Pour trouver la réponse d'un sujet chromatique, il faut supprimer tous les demi-tons intermédiaires qui ne font pas partie des constitutives du ton.

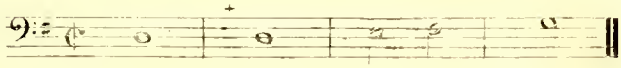
Soit, par exemple, le sujet suivant:



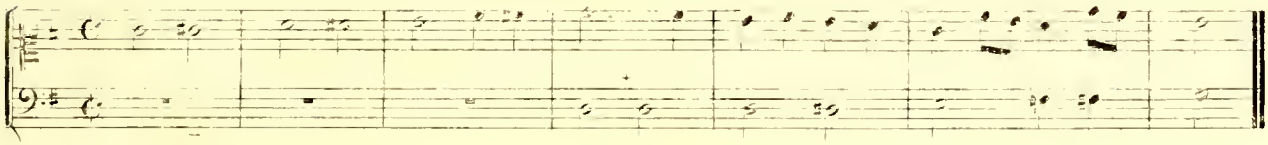
En supprimant de ce sujet les demi-tons qui n'appartiennent pas à la tonalité, on aura:



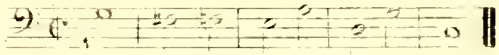
On sait que, d'après la règle, la mutation de la réponse exige en pareil cas la répétition de la dominante et, conséquemment que cette réponse sera comme il suit:



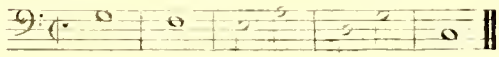
Cela trouvé, si on intercale dans cette réponse les demi-tons qu'elle comporte, on aura:



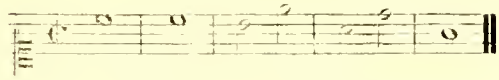
Le sujet suivant procède de la dominante à la tonique en descendant:



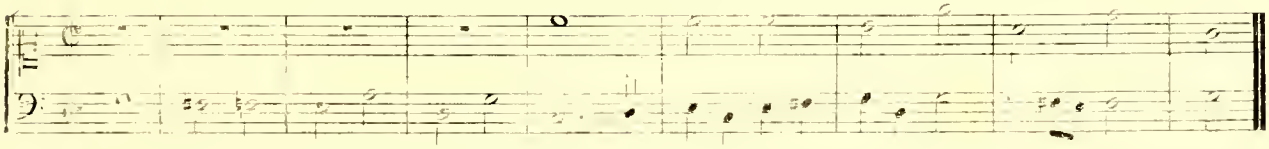
Il a pour radical celui-ci:



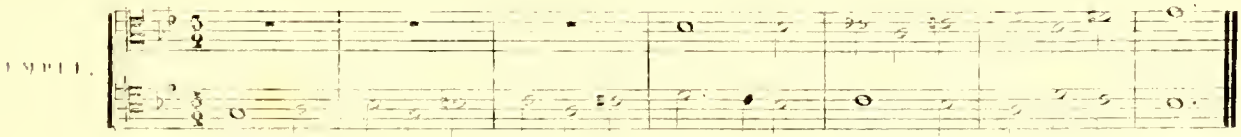
dont la réponse est:



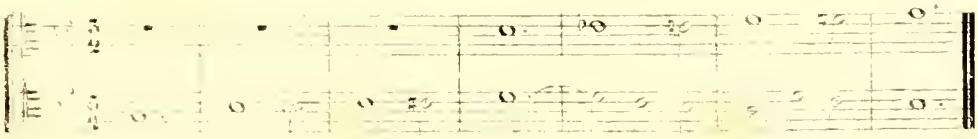
Or il est impossible d'introduire de demi-ton entre la tonique et la note sensible qui sont constitutives du ton, et essentielles dans la réponse. La véritable réponse du sujet chromatique est donc:



246. Les deux sujets précédents prouvent jusqu'à l'évidence que les réponses tonales des sujets chromatiques n'en conservent pas la physionomie. Cependant si la fugue est dans un ton mineur, et si le sujet procède de la tonique à la dominante par un mouvement de tierce sur le troisième degré, la réponse et un mouvement de seconde de la dominante au sixième degré pourra conserver la physionomie du sujet.



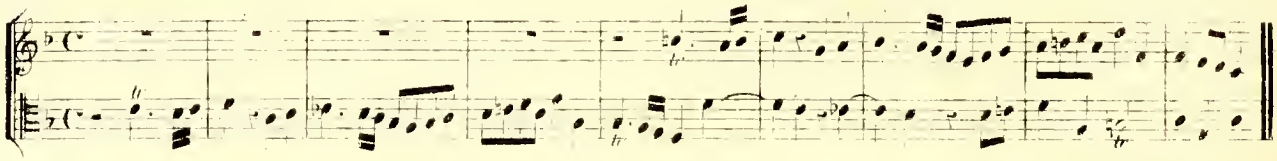
Le sujet ci-dessus qui [illegible] réponse [illegible]

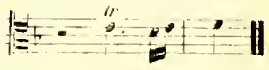


246 bis. [illegible] sujet chromatique est d'un [illegible] une fugue réelle, parce que [illegible] du sujet sont conservées dans la réponse [illegible] que la fugue réelle diffère de la fausse fugue, en ce qu'on n'y fait pas de modulation. Le dernier [illegible] exemple d'une [illegible] de genre.

247. Quelques auteurs ont fait des Fugues dont les sujets ne commencent ni par la tonique, ni par la dominante, quoique la marche de leur composition les paraissent à moduler de l'une à l'autre de ces tonales principales. L'effet ordinaire de ces sortes de sujets est de laisser de l'incertitude sur le ton prend n' presque toute leur durée, et de rendre douteuse l'entrée de la réponse.

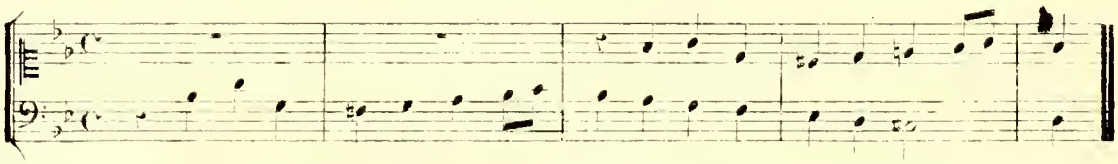
Les uns ont commencé leur sujet par le troisième degré, d'autres par le sixième, d'autres enfin par le septième. Voici deux exemples de sujets de cette espèce; le premier est de Jean Sébastien Bach, et le second de Jean Pachelbel.



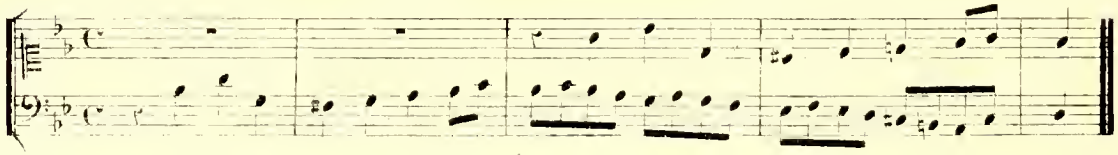
La réponse que Bach fait ici n'est bonne que pour le style instrumental, et pour ces Fugues irrégulières qu'on appelle *d'imitation*. Elle a le défaut d'entrer sur un intervalle d'désagréable; d'ailleurs, la réponse de Bach n'est pas la véritable. On doit considérer la note sensible qui commence le sujet comme représentant la dominante; d'où il suit que c'est un sujet procédant de la dominante à la tonique en montant, et conséquemment, que la imitation de la réponse doit agrandir les intervalles. Avec mouvement:  il fallait donc répondre par:

Voici le sujet de Pachelbel.

Ce sujet commençant et finissant par la même note, on serait tenté de croire qu'il est de ceux auxquels on ajoute *Coda*; mais si l'on fait attention qu'il y a un mouvement de quinte de la dominante à la tonique, on verra bientôt qu'on peut traiter la réponse en fugue tonale, de la manière suivante:

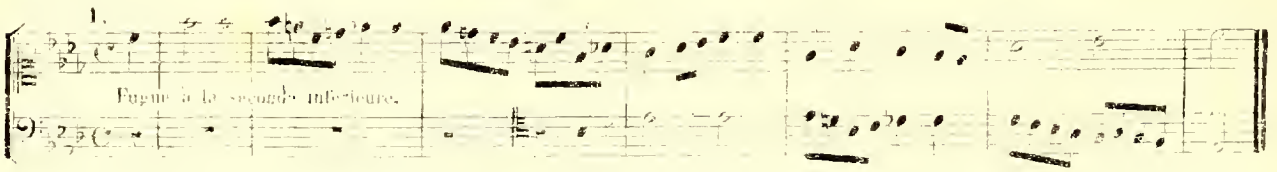


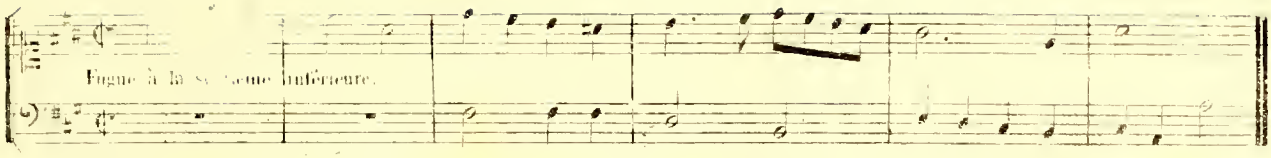
Mais ce qui n'est pas concevable, c'est la réponse qu'a fait Pachelbel, et que voici:



Une Fugue traitée de cette manière n'est qu'une fantaisie, un caprice; ce n'est rien, à moins qu'un génie tel que celui de Jean Sébastien Bach ne rachète ces défauts par des beautés d'un autre ordre.

248. On doit ranger dans la même classe ces prétendues Fugues dont les réponses sont à la seconde, à la tierce, à la sixte et à la septième. Il ne peut y avoir dans ces espèces de fantaisies aucun sentiment de tonalité, à moins qu'on ne change entièrement la réponse dès les premières notes. Telles sont presque toutes les Fugues que Langlé a données pour modèle dans son traité sur cette matière, ou qu'il a insérées dans le solfège du Conservatoire; en voici deux exemples:





On voit au premier coup d'œil que ces exemples sont mauvais de tout point. Souvenons nous qu'une Fugue n'est bonne qu'autant que la modulation en est régulière et la tonalité bien conservée; or, ce n'est qu'en se conformant aux règles que j'ai données, pour faire la réponse, qu'on peut y parvenir.

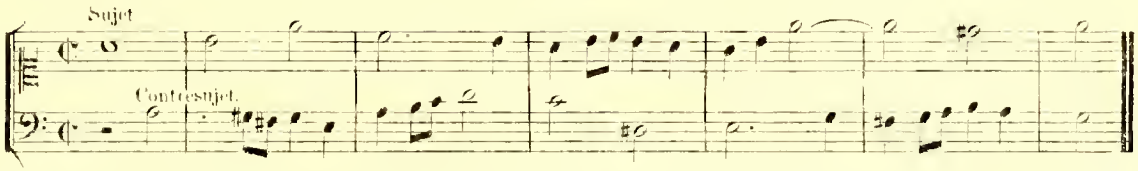
CHAPITRE III.

DU CONTRESUJET

249. J'ai dit qu'on accompagne le sujet et la réponse par un contrepoint double à l'octave, et que cet accompagnement s'appelle *contresujet*, ou second sujet. Outre les règles du contrepoint à l'octave qui doivent être rigoureusement suivies, la composition de ce contresujet demande du goût et donne lieu aux observations suivantes.

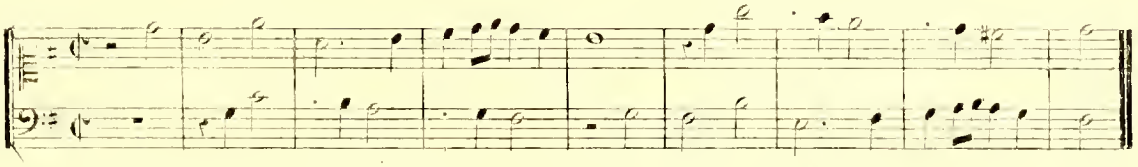
250. L'objet de la Fugue étant le mouvement, il est nécessaire de donner de la vivacité au contresujet dans les endroits où le sujet principal se repose sur des notes d'une certaine durée, en sorte que le mouvement soit alternatif entre la voix qui a le sujet et celle qui fait le contresujet. Il est bon aussi que le contresujet commence plus tard que le sujet principal, afin que les diverses entrées du sujet, de la réponse et du contresujet soient distinctes.

EXEMPLE.

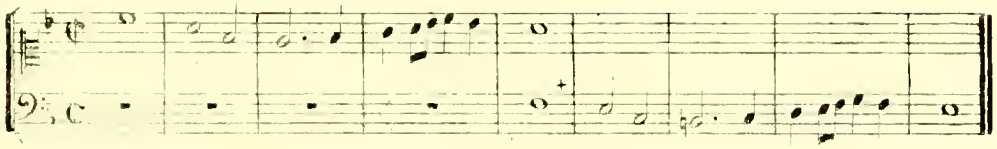


251. A deux parties, la voix qui fait le contresujet, faisant immédiatement après la réponse, il est nécessaire de finir le contresujet un peu avant le sujet principal, afin que l'entrée de la réponse soit plus remarquable.

EXEMPLE.

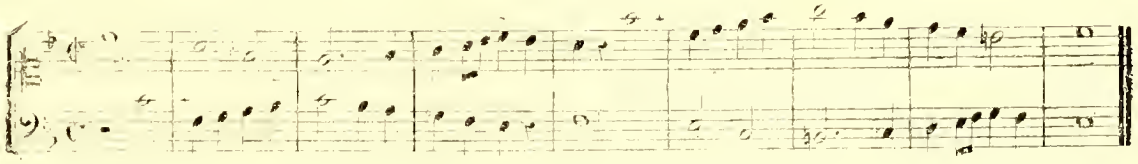


252. L'obligation de faire une mutation dans le sujet principal pour rendre la réponse régulière a lieu aussi à l'égard du contresujet; car il faut que ce Contresujet suive le sujet et sa réponse dans toutes leurs modulations. La mutation du Contresujet est toujours à la même place que celle du sujet. Soit, par exemple, le sujet suivant et sa réponse:



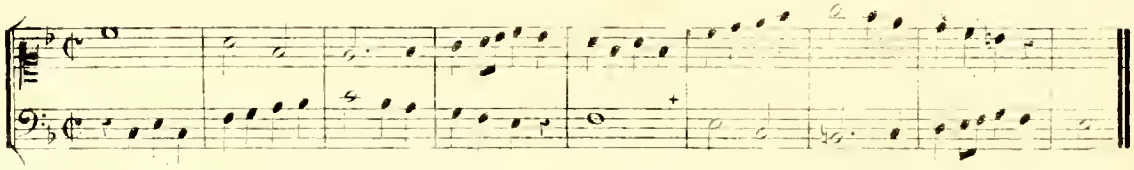
On voit d'abord que c'est un sujet allant de la dominante à la tonique en descendant; qu'il parcourt une quinte, et conséquemment que les intervalles sont resserrés dans la réponse. Or, si le Contresujet suit aussi une marche descendante, la mutation de sa réponse se fera aussi en resserrant les intervalles.

EXEMPLE



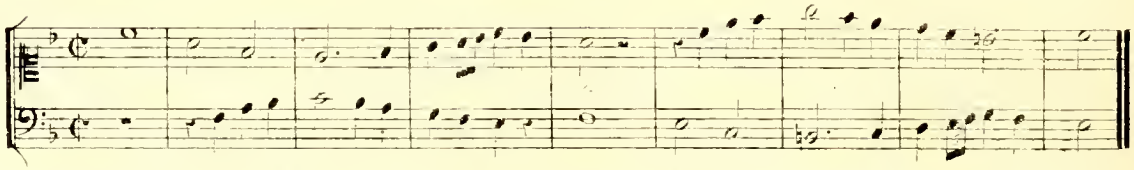
Mais la mutation du contresujet n'est pas toujours de la même nature que celle du sujet: elle est quelquefois en sens inverse, car si le sujet module en descendant, il se peut que le contresujet soit ascendant, et dans ce cas, s'il faut resserrer les intervalles dans la réponse du sujet, il faut les agrandir dans celle du contresujet.

EXEMPLE.



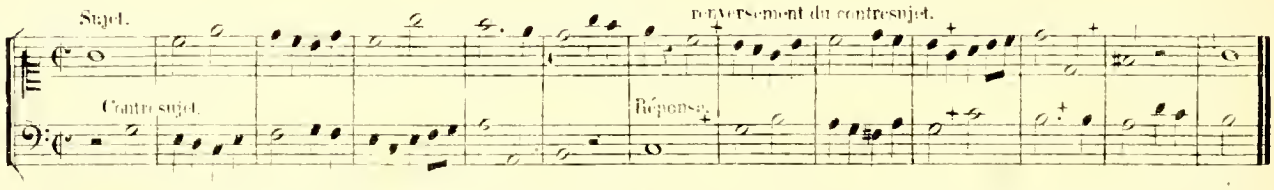
253. Lorsque le contresujet n'entre qu'au de là de l'endroit où doit se faire la mutation dans le sujet principal, il n'y a point de mutation à y faire: la raison en est évidente.

EXEMPLE.



254. Si le sujet donne lieu à plusieurs mutations dans la réponse, et si le contresujet commence avant la première, le renversement aura le même nombre de mutations que la réponse du sujet principal.

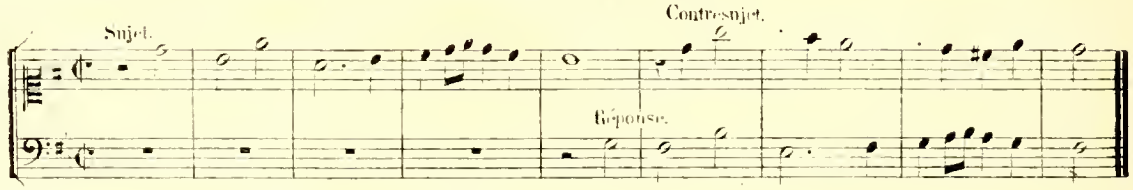
EXEMPLE.



Ces sortes de contresujets sont quelquefois difficiles à traiter parcequ'on n'y peut faire ni tenues ni dissonances dans les endroits où il doit y avoir mutation dans la réponse, car ces tenues formeraient des dissonances au renversement, et ces dissonances n'auraient point de résolution.

255. Dans les Fugues à deux parties, on ne fait ordinairement commencer le contresujet que sur la réponse, afin de rendre la première entrée du sujet et de la réponse plus sensible.

EXEMPLE.



Mais dans le cours de la Fugue le contresujet se renverse alternativement sur le sujet et sur la réponse. En traitant de la Fugue à trois et à quatre parties, j'expliquerai comment on peut coordonner plusieurs contresujets avec le sujet principal.

CHAPITRE IV.

DES ÉPISODES OU IMITATIONS TRANSITIONELLES.

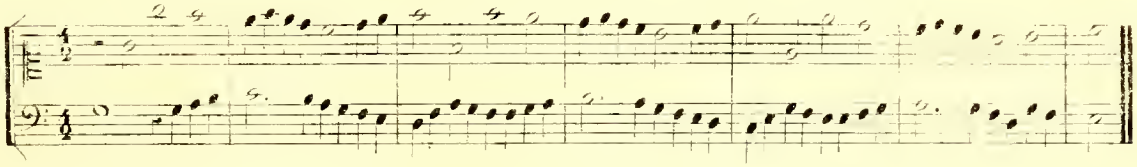
256. Bien que le choix des motifs d'imitation qui doivent remplir les intervalles compris entre chaque reprise du sujet de la Fugue dépende absolument de la volonté du compositeur, néanmoins ce choix doit être réglé par le caractère du sujet, de manière qu'il y ait de l'analogie entre les périodes de la Fugue et les épisodes, soit par le rhythme, soit par les formes de la mélodie. Sans cette précaution, la Fugue serait dépourvue d'unité, et les épisodes fesant oublier le sujet principal, sembleraient étrangères à l'objet qu'on se serait proposé savoir, d'interesser par un seul motif bien développé, bien modulé, et enrichi de tous les ornements qui peuvent augmenter son effet. Dans une Fugue bien faite les épisodes ont donc leur source dans le sujet ou dans les Contresujets.

257. Ce n'est point une médiocre difficulté que celle d'enchaîner les épisodes avec le sujet principal de manière que l'intérêt croisse à chaque instant, et qu'on n'aperçoive ni travail pénible, ni sécheresse scolastique. Il ne suffit pas pour cela de la connaissance des règles, ni même d'une organisation heureuse; il faut, ce qui n'est suppléé par rien, l'expérience ou l'habitude de vaincre les difficultés. Ce chapitre contiendra donc moins de règles que d'exemples analysés; ces exemples ne seront qu'à deux parties, me réservant d'en donner à un plus grand nombre lorsque je traiterai de la Fugue à trois, quatre, cinq et six voix.

258. Les épisodes sont destinés à lier ensemble les diverses reprises du sujet, ou à moduler, c'est-à-dire, à passer d'un ton dans un autre. Ils sont de deux sortes: 1° progressions harmoniques simples, 2° imitations.

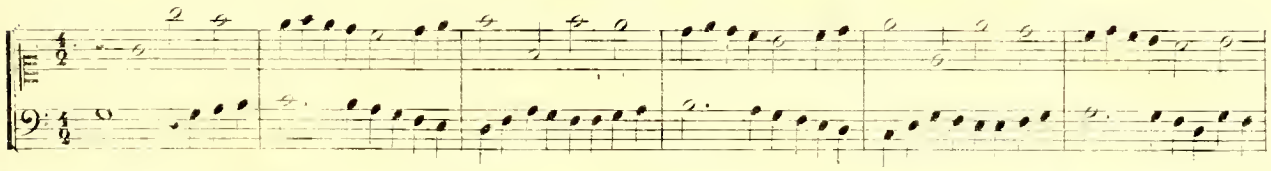
259. Les progressions harmoniques sont composées d'un trait de mélodie quelconque, montant ou descendant progressivement, et accompagné d'un trait qui n'a de rapport avec lui que par l'harmonie.

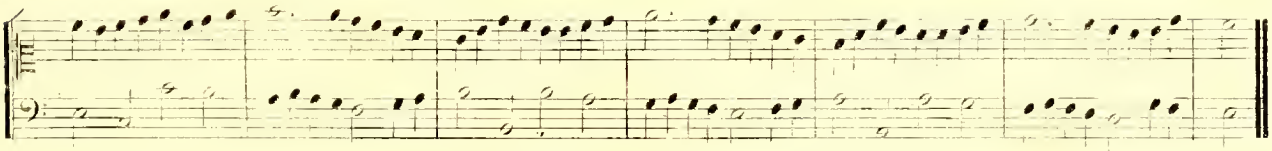
EXEMPLE.



Lorsqu'on fait usage d'épisodes de cette nature, il ne faut pas oublier que le système de la Fugue consiste à placer alternativement à toutes les voix tous les traits, de quelque nature qu'ils soient en sorte qu'une progression semblable à celle qu'on voit dans l'exemple précédent doit être faite d'après les principes du contrepoint double, afin d'être susceptible de renversement. Quelquefois on transporte les deux parties à la quinte ou à la quarte, soit pour plus de variété, soit pour rester dans le diapason des voix.

Même EXEMPLE avec le renversement transporté à la quinte et à la quarte.

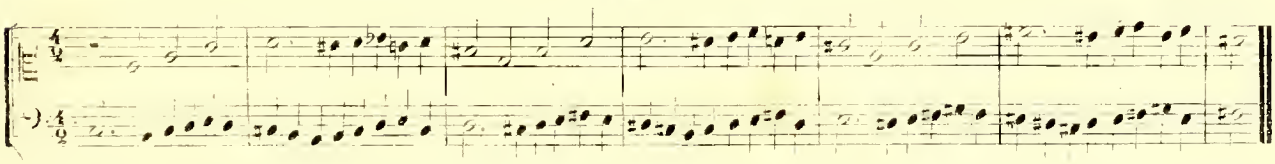




260. Les progressions sont de deux espèces: les unes *modulantes*; les autres *unitoniques* ou dépourvues de modulation.

Les progressions modulantes sont celles qui successivement font entendre une note sensible nouvelle ou un nouveau quatrième degré; en sorte qu'à chaque révolution de la forme progressive, l'harmonie se trouve dans un ton nouveau.

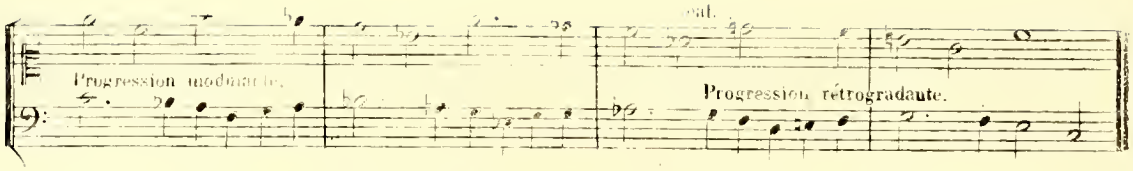
EXEMPLE.



Les progressions unitoniques ou non modulantes sont celles qui ne font entendre que la tonique ou la dominante au début, et qui, n'introduisant aucun signe de ton nouveau dans la succession des formes progressives, laissant incertaine la tonalité, jusqu'à ce que l'harmonie résultante de l'union du quatrième degré avec la note sensible vienne lever tous les doutes à cet égard. tel est l'exemple que j'ai donné précédemment.

261. Quelquefois les compositeurs inexpérimentés, effrayés de l'éloignement du ton principal où les entraîne une progression modulante, tentent de s'arrêter en la convertissant en une sorte de progression *rétrograde*; c'est ce qu'on peut faire au plus: car il résulte de cette fluctuation une incertitude de tonalité fatiguante pour l'oreille.

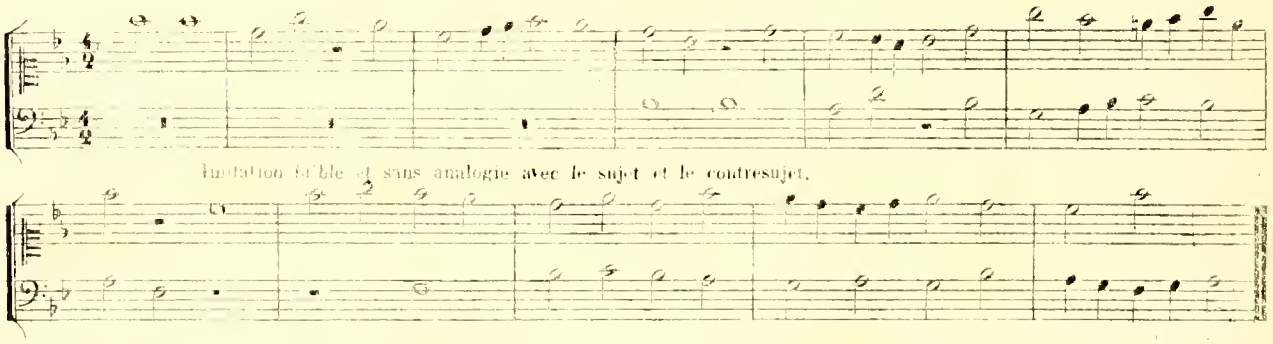
EXEMPLE



Le compositeur ne peut éviter de semblables défauts que par la netteté de sa pensée sur ce qu'il se propose: s'il veut moduler, il doit se servir des progressions modulantes, s'il ne veut que placer un épisode dans quelque partie de la Fugue qui n'exige point de modulation, il doit employer les progressions unitoniques. Ces principes s'éclairciront lorsque je traiterai de l'exposition et de la modulation de la Fugue.

262. Les imitations sont, comme on sait, progressives ou non progressives (voy. les exemples des §§. 116, 117, 118). Les progressives, en usage dans la Fugue, sont de deux espèces: 1°. en contrepoint simple ou non reversible; 2°. en contrepoint double, ou susceptible de renversement. J'ai expliqué précédemment la nature des unes et des autres; mais leur application au style de la Fugue demande quelques éclaircissements.

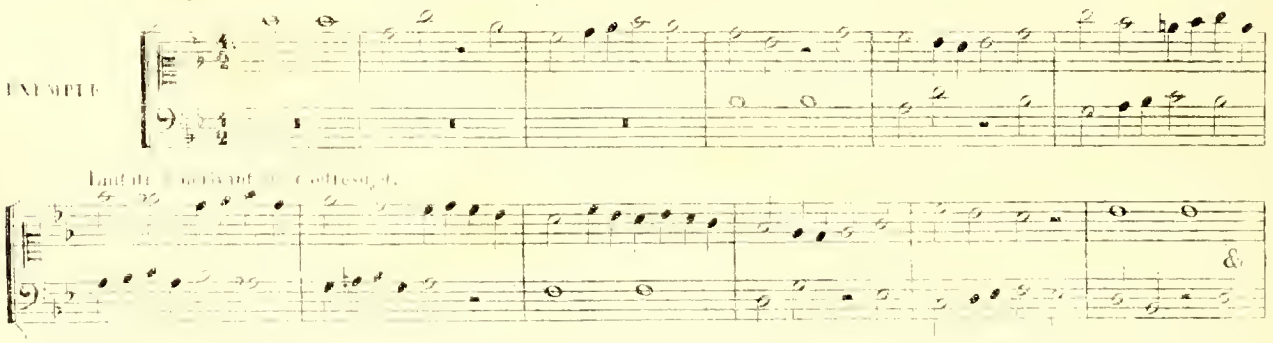
263. La Fugue n'étant que le développement d'une seule pensée, l'imitation y est d'autant meilleure qu'elle participe d'avantage du style du sujet. Si l'analogie entre l'imitation et le sujet, ou le contresujet est très faible, ou s'il n'y en a point du tout, le morceau ne produira pas l'effet que l'auteur s'en promet. L'oreille éprouvera même une sensation désagréable, accoutumée qu'elle est déjà aux formes mélodiques du sujet et du contresujet, à passer tout à coup au rhythme nouveau d'une imitation non analogue. J'ai besoin d'un exemple pour éclaircir ma pensée; voyons l'introduction de la Fugue suivante:



On voit dans cet exemple une imitation qui semble ne pas tenir à ce qui précède: l'effet qui en résulte est d'étonner l'oreille par le changement de forme; étonnement qui ne passe que lorsqu'elle s'est accoutumée à la forme nouvelle. On conçoit qu'une Fugue où cet effet se reproduirait entre chaque reprise du sujet serait fatigante pour l'auditeur. Je signale ce défaut parceque c'est celui de tous les commençants.

Mais si l'imitation tire son principe de sa ressemblance avec quelque partie du sujet ou du contresujet, elle semble alors n'être que la continuation naturelle de ce qui précède, et l'oreille s'y identifie sans peine.

EXEMPLE



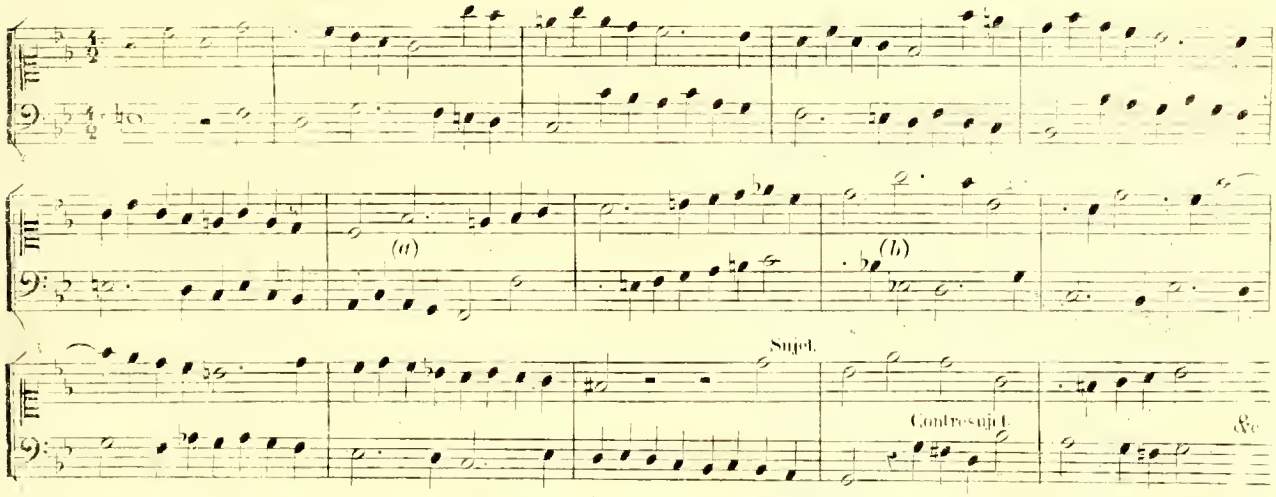
Ici tout se tient; une idée est une conséquence de la précédente et semble ne pouvoir être remplacée par une autre. C'est dans ce système qu'il faut traiter toutes les imitations qui remplissent les intervalles d'une reprise du sujet à une autre.

264. Remarquez que toute progression, soit simple, soit par imitation, a le défaut de laisser prévoir la suite de sa marche dès que les premières mesures sont connues; car, pour peu qu'on ait quelque habitude de l'harmonie,

B. N. Imp. 4760 (2)

on reconnaît promptement si la progression est ascendante ou descendante, et l'on anticipe par la pensée sur ce qui doit suivre. Or, par suite de notre conformation, toute sensation s'affaiblit par cela seul qu'elle est prévue. Il faut donc éviter de prolonger trop une progression quelconque, et toute imitation de cette nature a besoin d'être rompue par une autre. La difficulté consiste à faire ce changement avec adresse. Ne pouvant employer les mêmes formes, il faut du moins que l'imitation conserve quelque ressemblance de rhythme, car sans cette précaution il y aurait encore défaut d'analogie, et ce serait retomber dans l'inconvénient que j'ai signalé au paragraphe précédent.

Voici une suite d'imitations rompant leur marche l'une par l'autre, et s'enchaînant par quelque ressemblance de rhythme ou de forme: elle pourra servir de modèle pour ces sortes de péripéties, dont l'effet est toujours agréable, quand elles sont bien faites.



La première imitation, tirée d'un fragment du sujet, est en progression non modulante, au signe (*a*) commence un nouveau motif pendant que la basse achève le premier: ce motif, qui n'a d'analogie avec le premier que par le rhythme, n'est point imité rigoureusement; mais une imitation plus sévère commence au signe (*b*), et se termine à la rentrée du sujet.

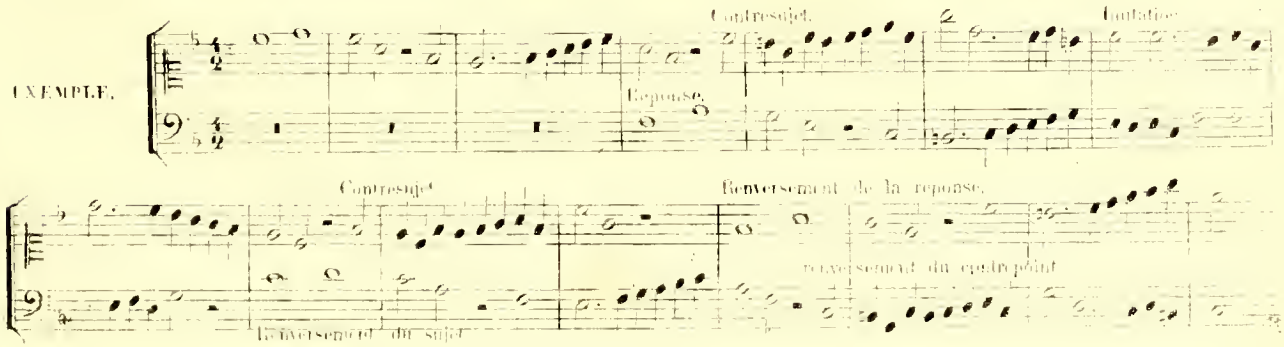
C'est par l'étude des bons modèles qu'on peut apprendre tout ce qui a rapport à cette partie si difficile de l'art de la Fugue: toutes les remarques qui précèdent ont pour but de préparer l'élève à la lecture de ces modèles; car il faut être averti de la difficulté pour appercevoir comment elle a été vaincue.

CHAPITRE V.

DE L'EXPOSITION ET DE LA MODULATION DE LA FUGUE À DEUX PARTIES.

265. Après avoir écrit le sujet de la Fugue, sa réponse, et après avoir accompagné celle-ci du contresujet, on fait ordinairement une imitation courte, pour préparer au renversement du sujet et de la réponse. Le ton principal n'ayant point eu le temps de s'établir par la seule audition du sujet et de la réponse, l'imitation qui sert d'épisode, avant le renversement, doit être dépourvue de modulation.

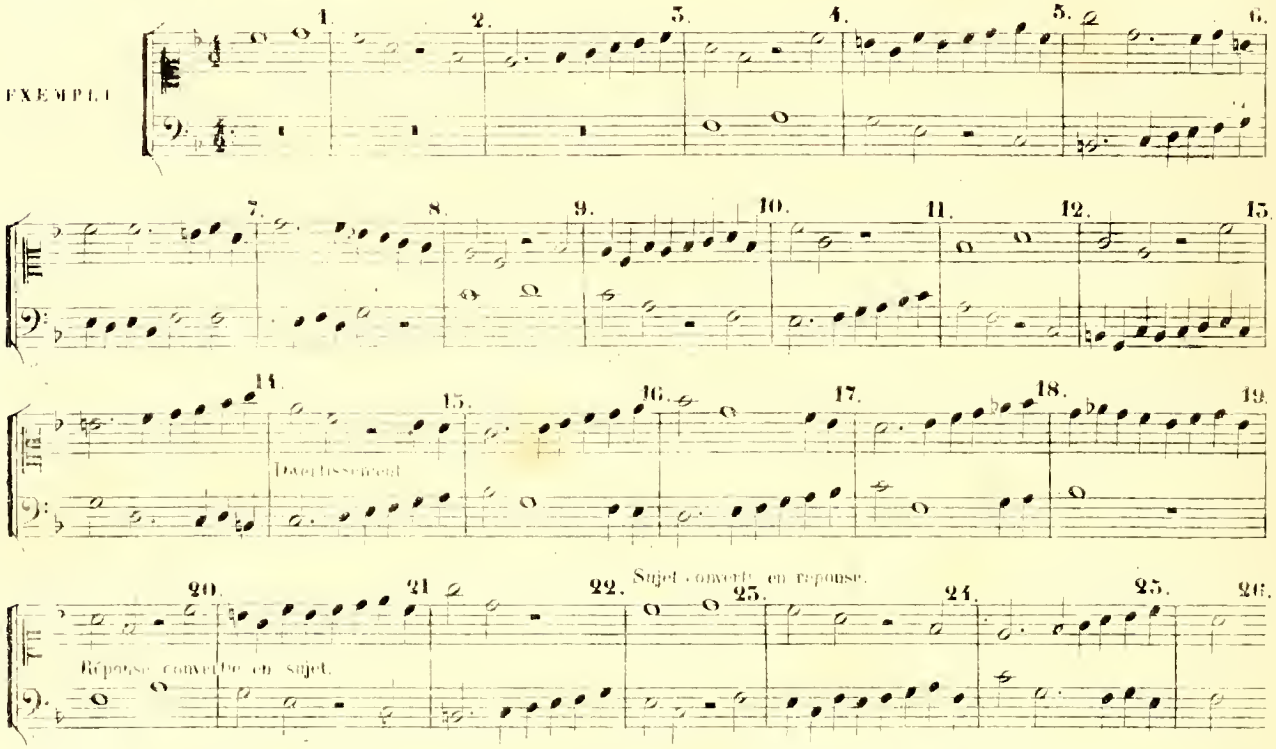
Il est nécessaire aussi d'avoir un instant de repos à la partie qui fait le sujet ou la réponse, un peu avant sa rentrée, afin de la rendre plus sensible.



266. La disposition dont je viens de donner ici la règle et l'exemple s'appelle *Exposition de la Fugue*: celle-ci est conforme aux principes des anciennes écoles d'Italie. En Allemagne, quelques compositeurs ne font pas le renversement du sujet et de la réponse; après la première audition de ceux-ci, ils modulent aussitôt par un épisode, et font entendre le sujet dans un autre ton; mais la méthode Italienne est préférable 1. parcequ'elle établit mieux le ton principal; 2. parcequ'audition alternative du sujet et de la réponse dans les deux voix est plus conforme au reste du plan de la Fugue, qui est fondé principalement sur le renversement.

267. Quelquefois, après le renversement du sujet et de la réponse, on fait une imitation non modulante après laquelle on fait entendre encore le sujet et la réponse, sans sortir du ton principal; mais en commencant par la réponse et répondant par le sujet.

EXEMPLE

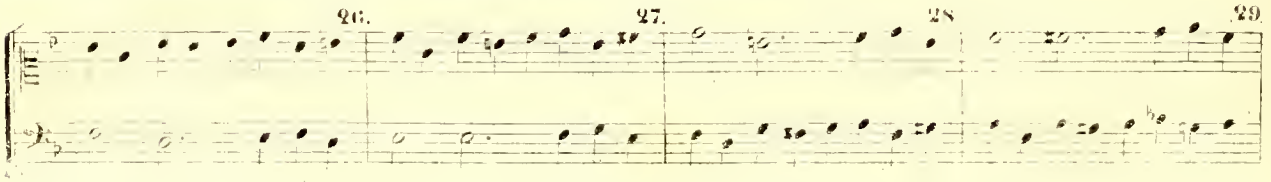


La dernière condition dont je viens de parler, et qu'on trouve dans cet exemple est moins indispensable que les autres; cependant comme elle offre l'avantage de faire entendre le renversement du contresujet à la tonique, on fera bien de l'adopter.

268. L'exposition étant faite, le besoin de moduler, pour éviter la monotonie, se fait sentir; alors un vaste champ se présente au compositeur, mais il prend soin de le parcourir en ne passant que dans des tons qui ont quelque analogie avec celui dans lequel il a commencé, afin de se préparer un retour facile au ton primitif. Examinons les circonstances qui doivent servir de guide dans le choix des modulations.

269. La Fugue qu'on veut faire moduler est ou majeure ou mineure; dans le premier cas, il peut y avoir trois systèmes de modulation; leur choix dépend de la nature du sujet.

Le premier consiste à passer au ton relatif mineur; c'est le plus élégant. Pour en donner une idée, je vais suivre l'exposition de Fugue du paragraphe 267, après la 25ème mesure.



273. Après les premières modulations, dont j'ai indiqué l'ordre selon la nature des sujets, la suite de la Fugue dépend uniquement de la fantaisie du compositeur. Je crois devoir faire observer qu'il est bon de ne pas multiplier les modulations, ni de prolonger la durée du morceau au delà de certaines bornes, que les modèles donnés à la suite de ces principes indiqueront.

CHAPITRE VI.

DES ARTIFICES PAR LESQUELS ON ÉVITE LA MONOTONIE DANS LA FUGUE.

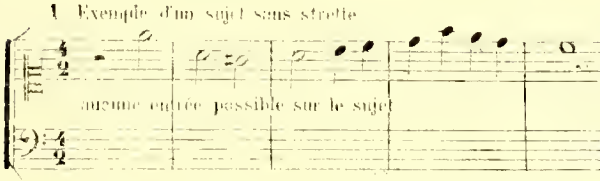
§. 1.

Du Stretto.

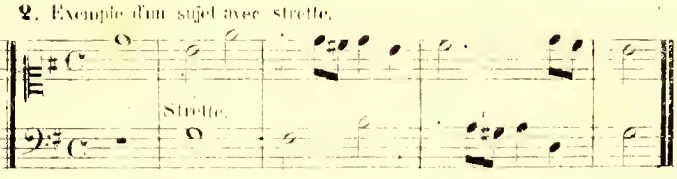
274. J'ai dit que le *Stretto* est une réponse plus rapprochée que celle du commencement de la Fugue, et qu'on pratique à la fin. Tous les sujets ne sont point propres à cet artifice; mais il en est dont l'heureuse conformation permet de faire plusieurs strettes de plus en plus vives. Dans les concours, où l'on reçoit le sujet de la Fugue avec la condition de n'y rien changer, on ne peut trouver de stretto si le sujet n'en comporte pas; mais quand on le choisit soi-même, il faut avoir soin d'examiner s'il permet l'artifice dont il est ici question, afin de l'abandonner s'il s'y refuse, ou pour y faire les changements nécessaires.

275. Il est peu de sujets qui permettent de faire un stretto en conservant leur forme jusqu'au bout; presque toujours on est forcé de faire un changement plus ou moins considérable après l'entrée de la réponse serrée; mais dans aucun cas le changement ne peut précéder l'entrée de cette réponse. S'il n'est aucun moyen de faire l'entrée de cette réponse, le stretto est impossible.

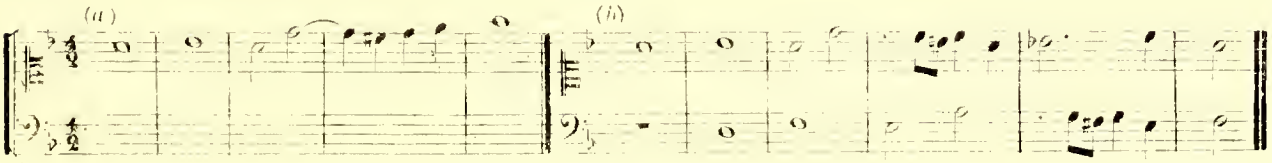
1. Exemple d'un sujet sans stretto.



2. Exemple d'un sujet avec stretto.



Dans l'exemple 2 on voit un sujet qui donne lieu à une stretto sans aucun changement; en voici un dans lequel on est forcé de changer le sujet après l'entrée du stretto. L'exemple (*a*) offre le sujet primitif; l'exemple (*b*), le même sujet arrangé pour le Stretto.

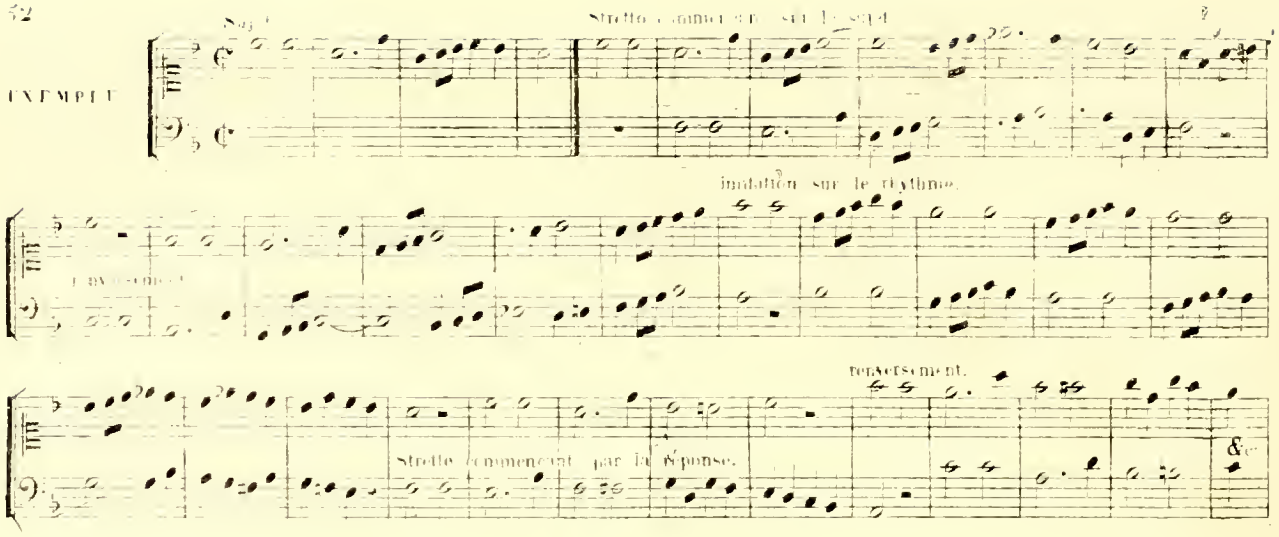


276. Le *Stretto*, comme toutes les autres parties de la Fugue, doit être renversé, et conséquemment, doit être écrit selon les règles du contrepoint double à l'octave. Il suit de là que la quinte n'y peut être conservée, ce qui contribue à restreindre les circonstances favorables pour les entrées de la réponse.

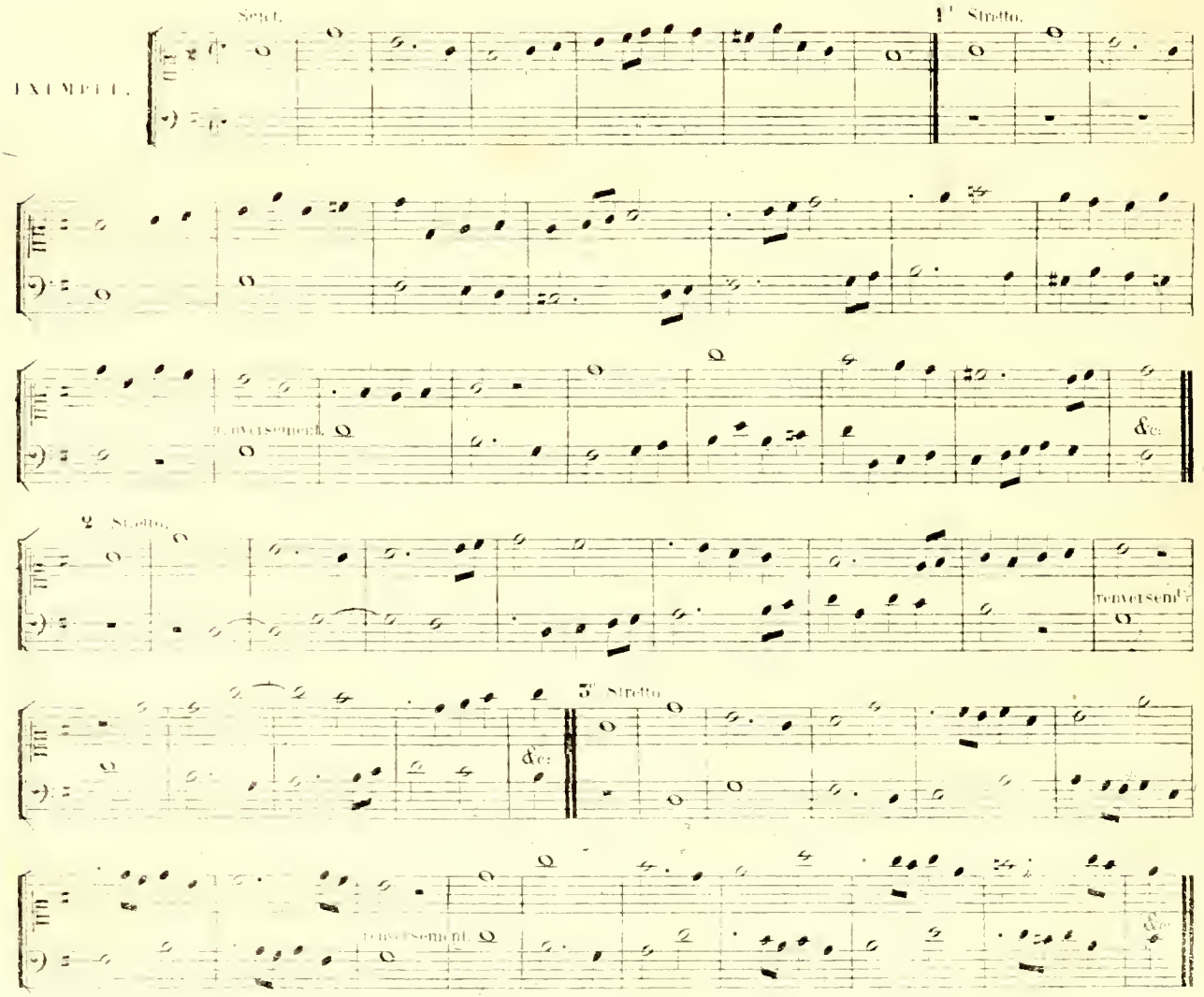
Le renversement du Stretto ne doit pas le suivre immédiatement, car cela serait sec et sans effet. Il faut établir entre l'une et l'autre un divertissement, comme entre les diverses reprises du sujet dans le cours de la Fugue; mais ce divertissement doit être court.

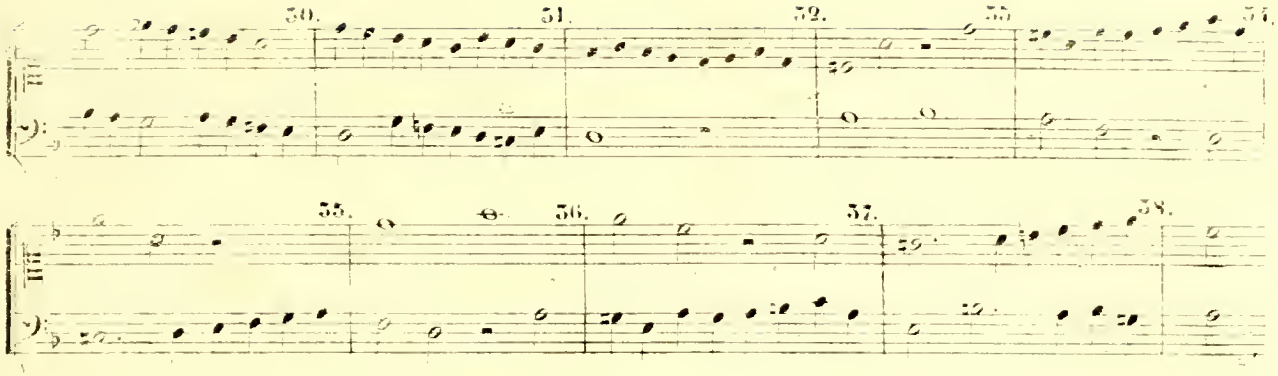
EXEMPLE.

277. Quelquefois la forme du sujet permet de faire un second stretto en commençant par la réponse, et répondant par le sujet: c'est un moyen de variété qui doit être employé lorsqu'on peut en faire usage.

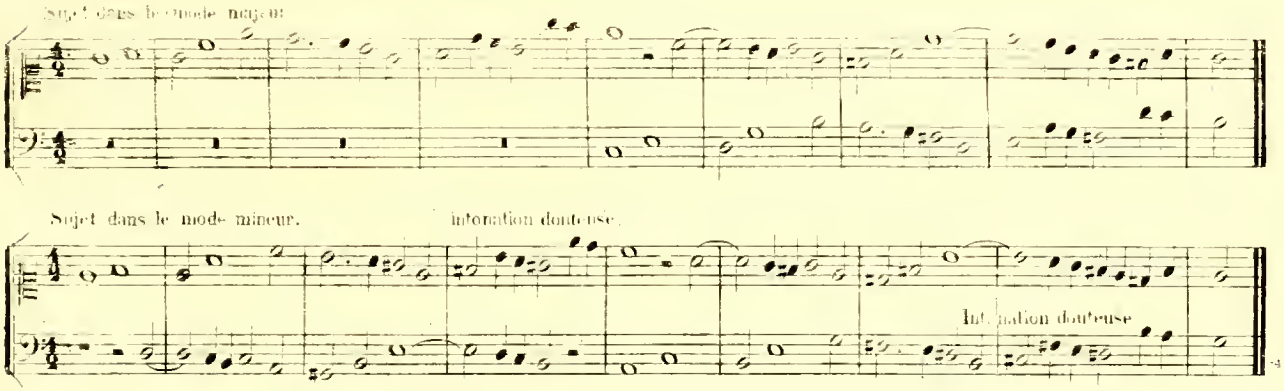


278. Lorsque le sujet est susceptible de plusieurs *Strette*, on doit faire d'abord celles dont les entrées sont les plus éloignées, et passer successivement aux plus rapides. Il résulte de cette progression un intérêt toujours croissant qui termine heureusement une Fugue bien conduite.



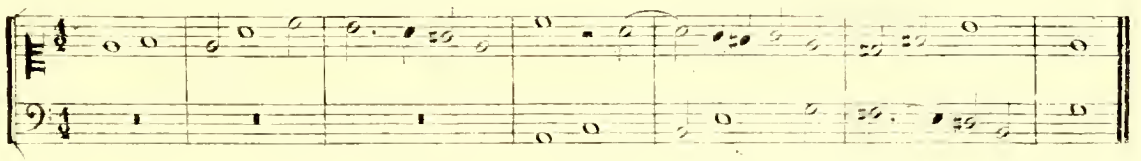


270. Si, en suivant ce système de modulation, il faut examiner s'il n'y a point dans le sujet ou dans les contre-sujets quelque mouvement qui, transporté dans un ton mineur, donnerait lieu à des intonations difficiles, ou à de l'incertitude dans le ton, comme dans l'exemple suivant:

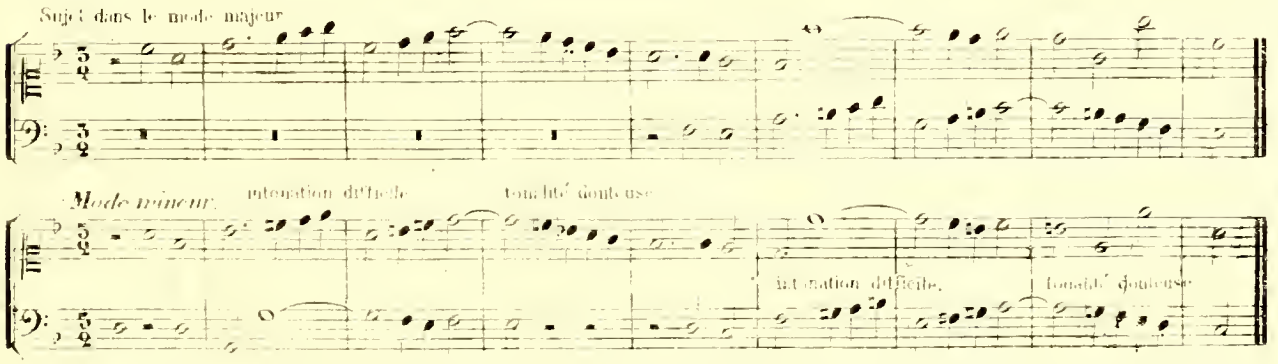


En pareil cas, si le sujet s'y prête, on n'en prend qu'un fragment auquel on fait une réponse régulière; cela jette de la vivacité et de la variété dans la Fugue.

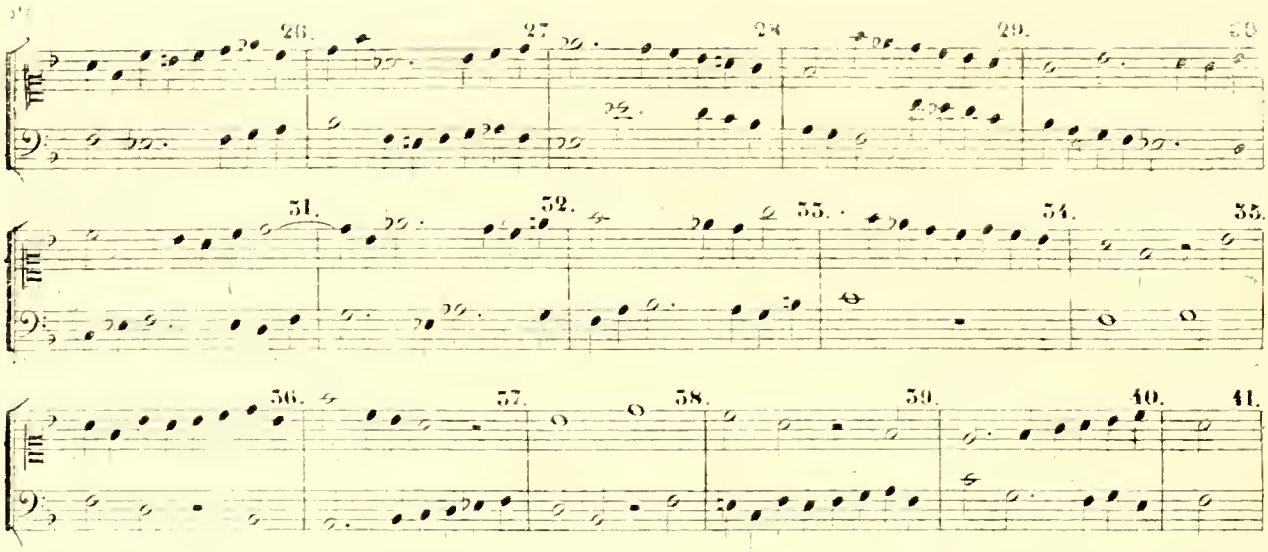
EXEMPLE



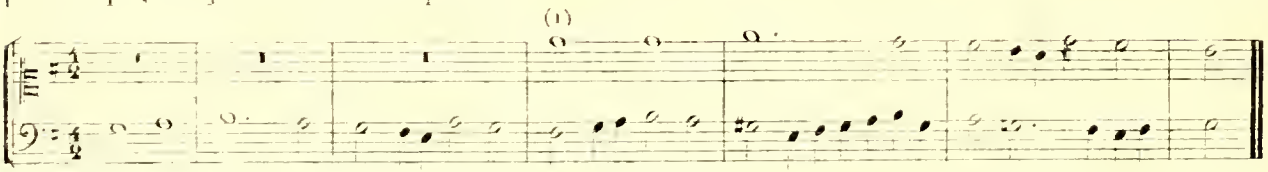
271. Si le sujet est de nature à faire naître des intonations difficiles et une modulation douteuse dans le mode mineur, sans qu'on puisse le scinder, comme le suivant:



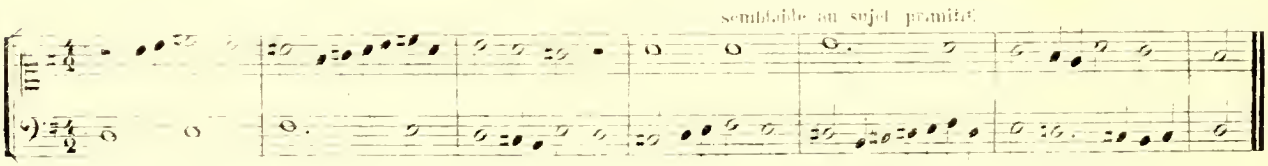
Alors on module au ton de la sous-dominante (quatrième degré), pour en donner un exemple, je vais reprendre l'exposition de la Fugue du paragraphe 257, à la 26ème mesure.



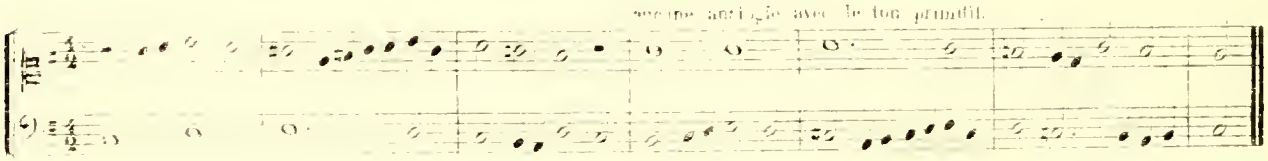
272. Cette modulation est employée dans les Fugues tonales, parceque la réponse dans le ton nouveau est semblable au sujet du ton principal, ce qui fait conserver le souvenir de ce ton, et donne plus d'unité à la Fugue; mais si la Fugue n'est point tonale, et si le sujet est de nature à ne pouvoir être transporté dans le ton mineur relatif, soit en tonalité, soit par fragment, il faut moduler à la dominante plutôt qu'au quatrième degré; car, dans la modulation à la dominante, la réponse, après la mutation, est semblable au sujet du ton primitif, et conséquemment analogue à ce ton, au lieu que la modulation au quatrième degré s'en éloigne de plus en plus, soit par exemple, le sujet suivant et sa réponse :



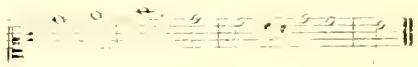
Après l'exposition, si le sujet est transporté à la dominante, on aura ce qui suit :



Si le sujet est transporté au quatrième degré on aura :



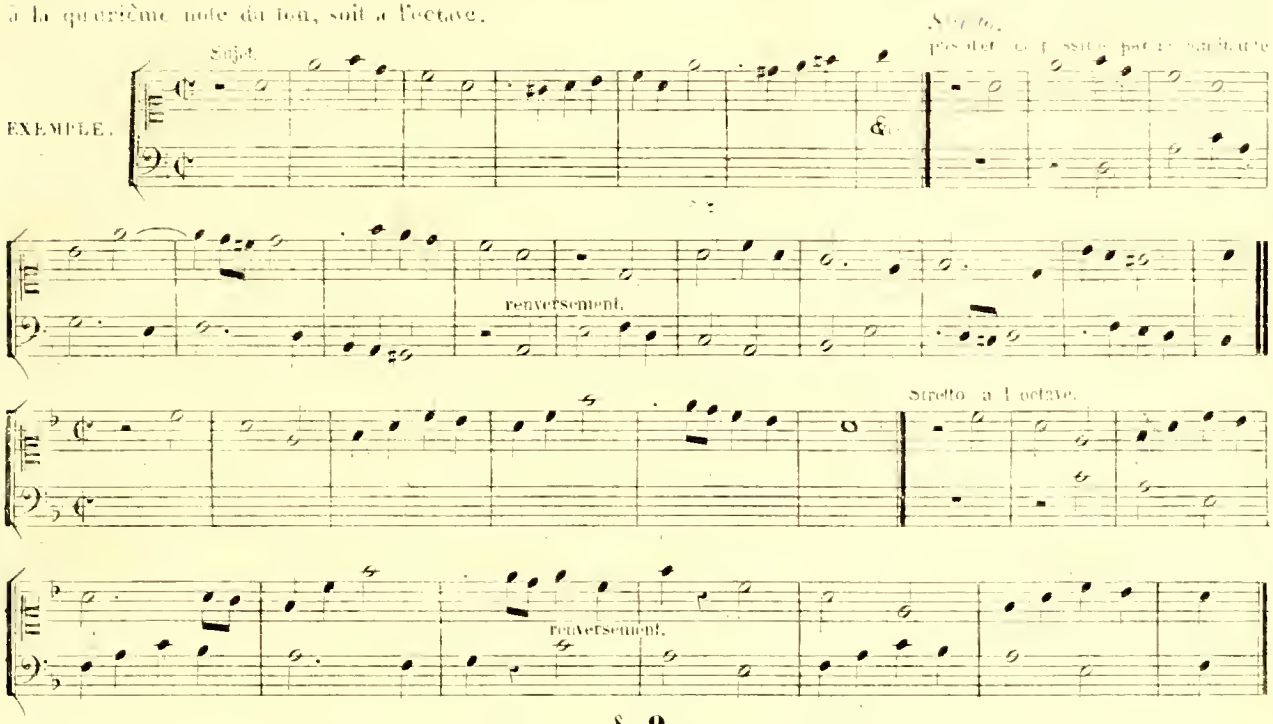
(1) Cette [illegible] sujet, en sorte que la véritable réponse devrait être



mais elle est rendue tonale par ce mouvement

afin d'éviter la sensation du ton dans le passage

279. A défaut de Stretto régulier fondé sur la véritable réponse, on peut essayer quelque entrée serrée, soit à la quatrième note du ton, soit à l'octave.

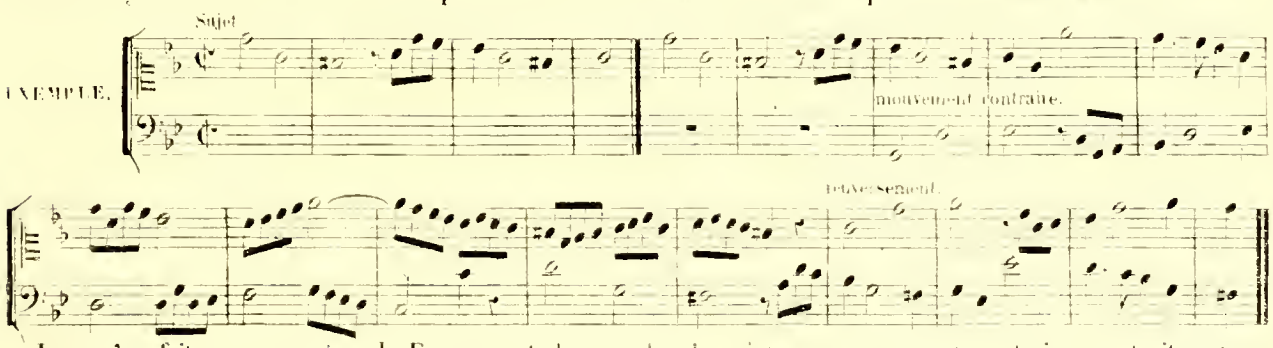


§. 2.

DU SUJET PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

280. On peut augmenter l'intérêt de la Fugue en prenant le sujet ou le contresujet par mouvement contraire, soit accidentellement et sans interrompre la marche du morceau, soit après un repos, et comme introduisant un nouveau sujet dans la Fugue.

Si le mouvement contraire n'est qu'accidentel et ne s'applique qu'à quelque fragment du sujet, il convient de faire entrer ce renversement sur le sujet primitif, ou celui-ci sur le mouvement contraire, si la forme du sujet le permet. L'effet s'augmentera encore si le contrepoint résultant de cet artifice est susceptible de renversement.



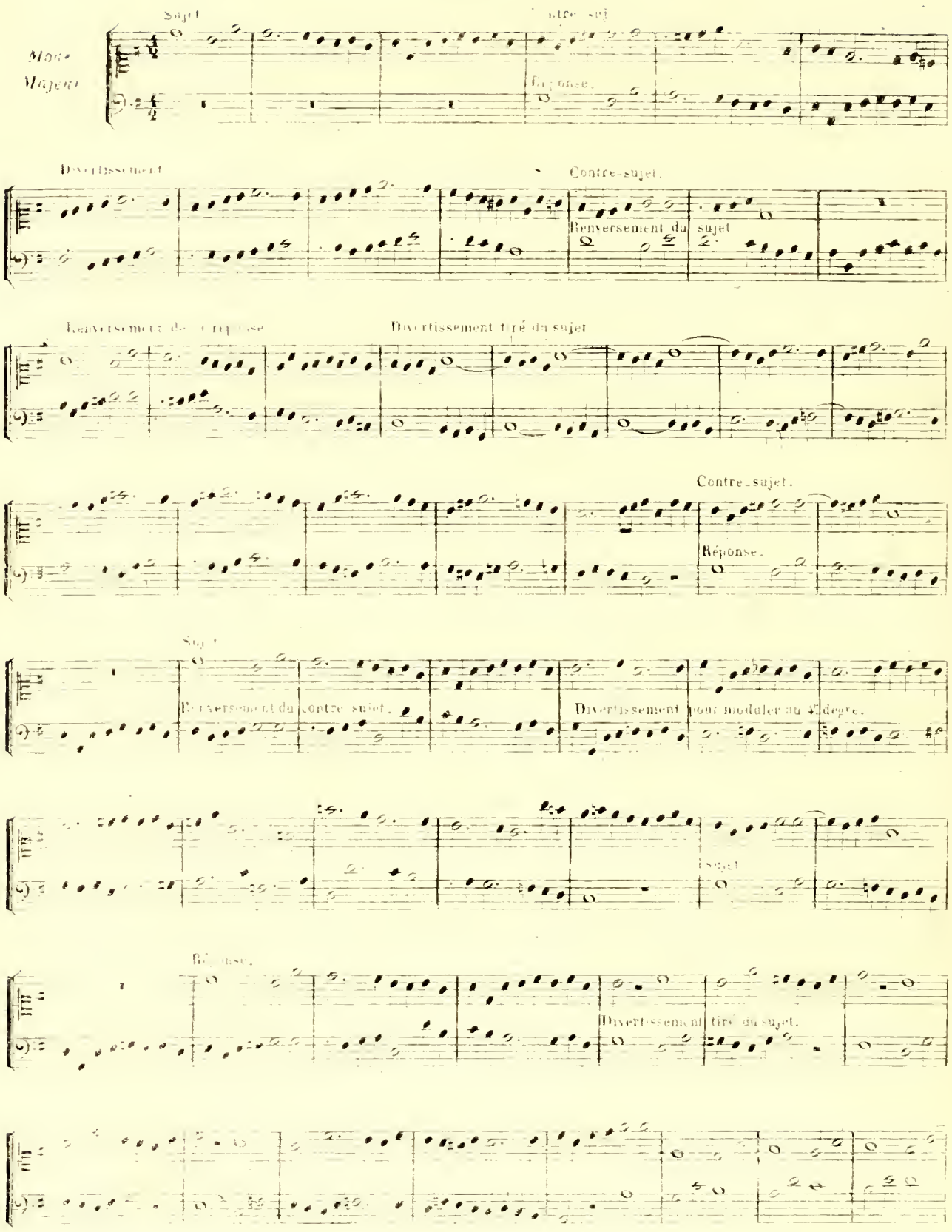
Lorsqu'on fait un repos dans la Fugue avant de prendre le sujet par mouvement contraire, on traite cet artifice comme un nouveau sujet de Fugue, sur lequel on établit un autre contresujet, et l'on fait la réponse et le renversement du contresujet, comme on le fait pour un sujet ordinaire; mais on ne module plus, et cet artifice précède ordinairement la stretto de peu de temps.

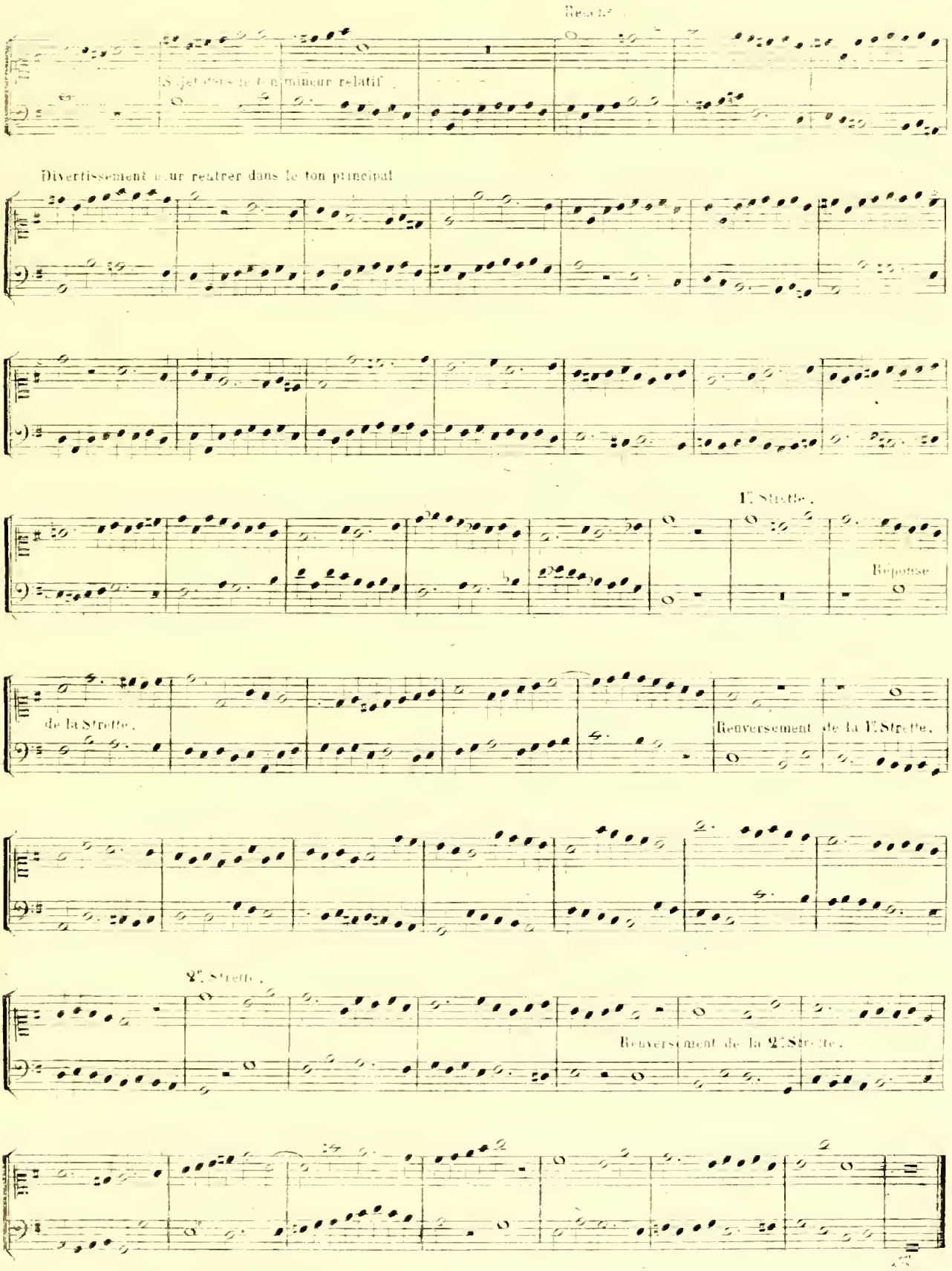
§. 3.

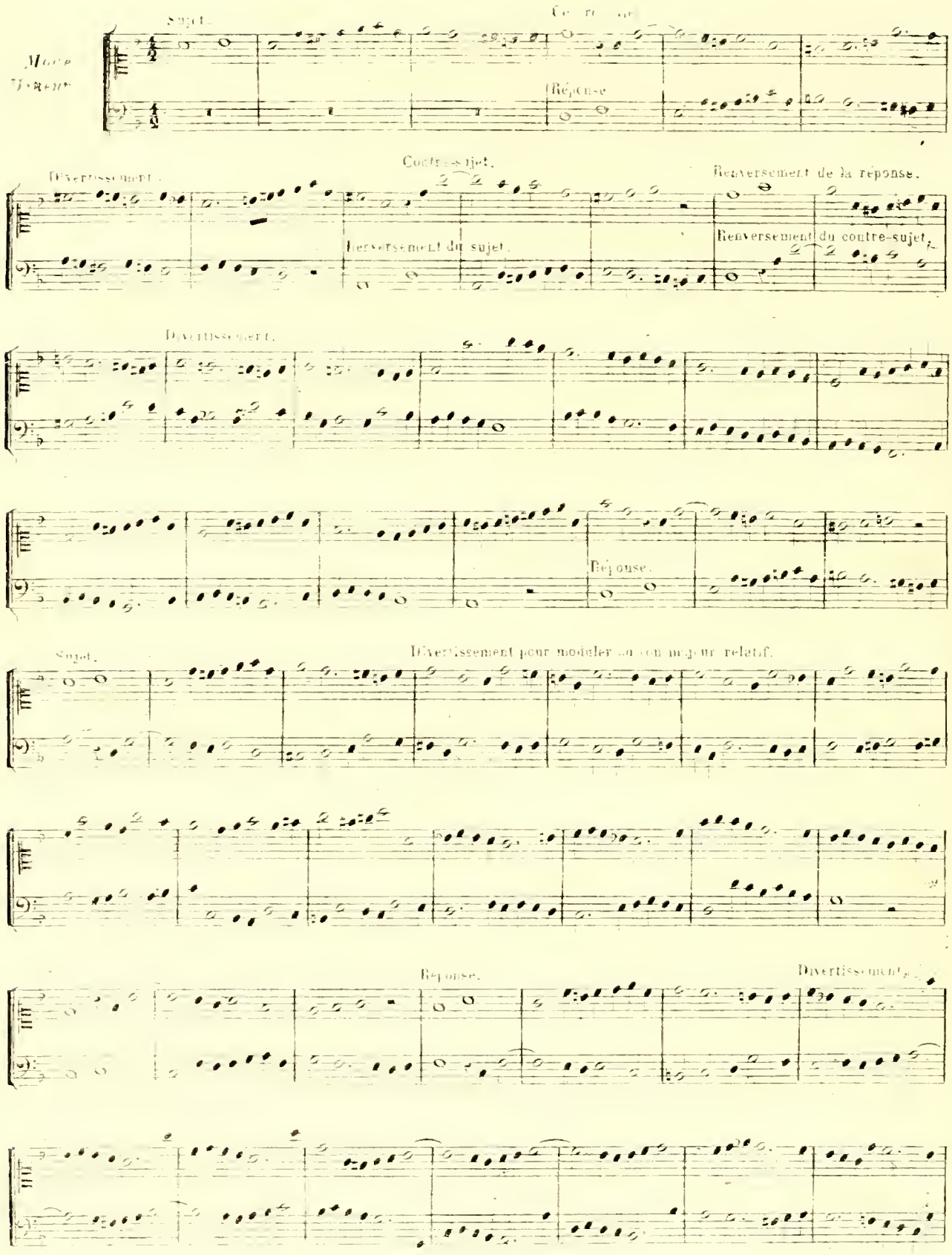
DU SUJET TOURNÉ EN CANON.

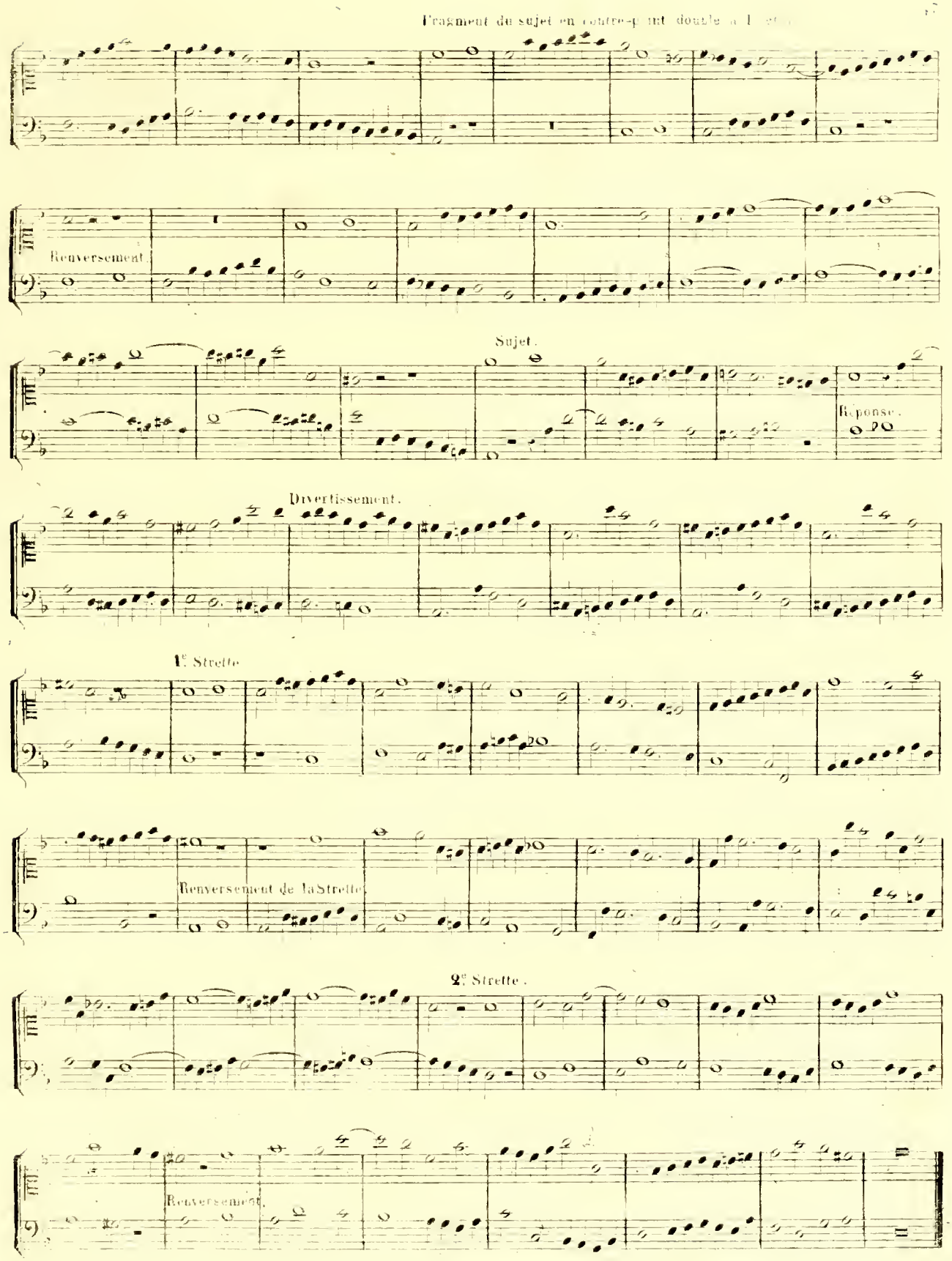
281. Il est des sujets qui par leur forme se prêtent à être tournés en *Canon*; on peut faire usage de cette modification après le Stretto et avant de finir la Fugue. Je n'en donnerai point d'exemple, ayant expliqué dans le second livre tout ce qui concerne cette sorte de contrepoint.

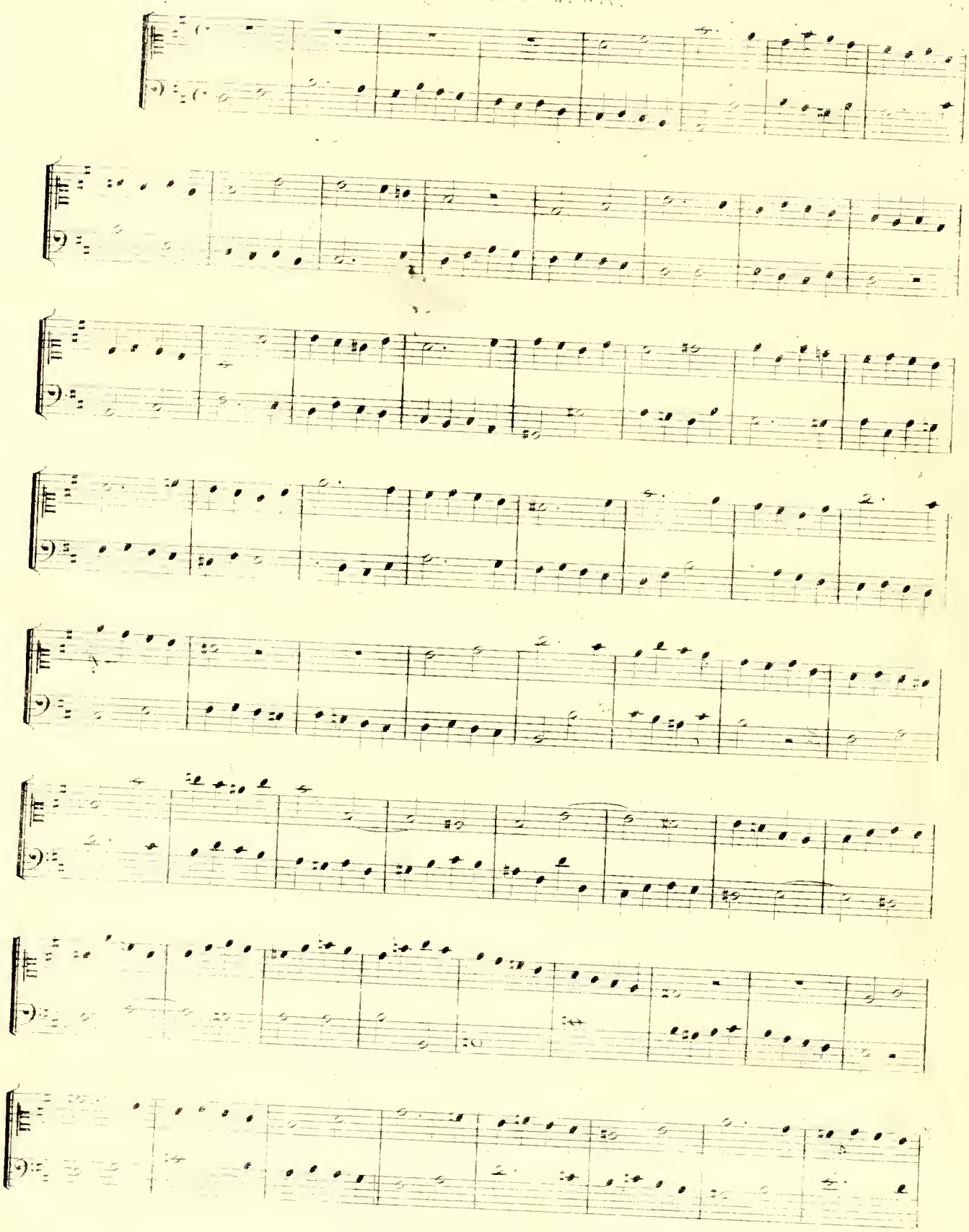
Les modèles de Fugues qui suivent ces chapitres compléteront les instructions que j'y ai données.

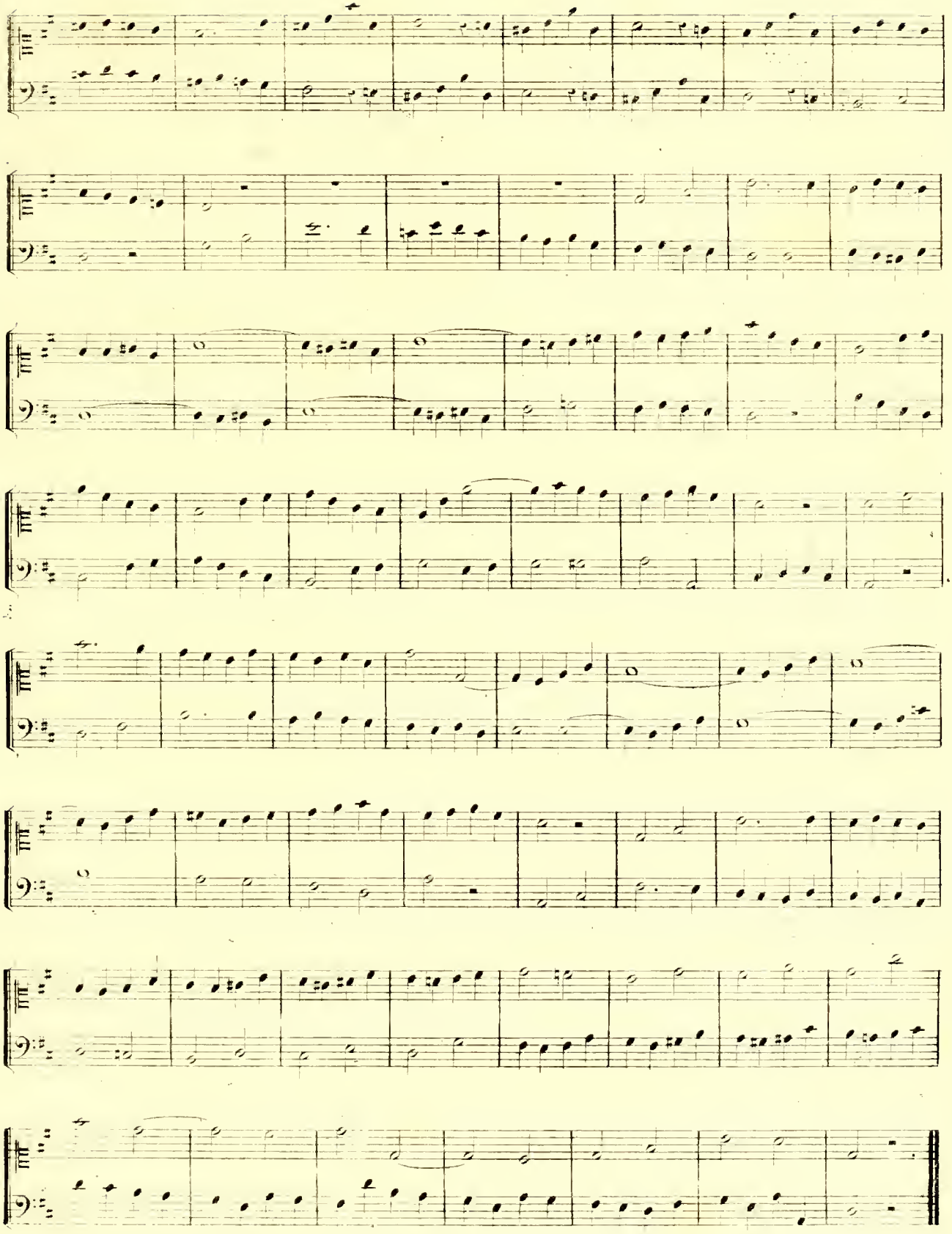

Sujet
Contre-suj
Mode Majeur
Réponse.
Divertissement
Contre-sujet.
Renversement du sujet
Renversement de la réponse
Divertissement tiré du sujet
Contre-sujet.
Réponse.
Sujet
Renversement du contre-sujet.
Divertissement pour moduler au 4e degré.
Sujet
Réponse.
Divertissement tiré du sujet.


Reprise
Sujet dans le ton mineur relatif
Divertissement pour rentrer dans le ton principal
1re Strette.
Réponse
de la Strette.
Renversement de la 1re Strette.
2e Strette.
Renversement de la 2e Strette.


Sujet.
Contre-sujet.
Réponse
Divertissement.
Contre-sujet.
Renversement de la réponse.
Renversement du sujet.
Renversement du contre-sujet.
Divertissement.
Réponse.
Sujet.
Divertissement pour moduler en ton majeur relatif.
Réponse.
Divertissement.


Fragment du sujet en contre-point double à l'octave
Renversement.
Sujet.
Réponse.
Divertissement.
1e Strette
Renversement de la Strette
2e Strette.
Renversement.





CHAPITRE III

DE LA FUGUE A TROIS PARTIES

282. Quel que soit le nombre de voix d'une Fugue, les circonstances du sujet et de la réponse sont les mêmes, et les règles qui les concernent sont invariables; je n'ajouterai donc rien à ce que j'en ai dit mais la distribution des contresujets, l'exposition et la conduite générale d'une Fugue à trois voix demandent des éclaircissements que je vais essayer de donner.

283. Une Fugue à trois parties peut être à un ou deux sujets. Dans le premier cas, il ne faut pas croire que l'accompagnement change à toutes les voix à chaque reprise du sujet; car après le sujet, qui se dit par une voix seule, l'accompagnement de la réponse doit se reproduire comme contresujet chaque fois que le motif principal reparoît, ainsi qu'on l'a vu dans la Fugue à deux; en sorte que deux de ces voix sont toujours en contrepoint double. La troisième voix fait ou fait un accompagnement libre, qui remplit l'harmonie par les intervalles inadmissibles dans le contrepoint double.

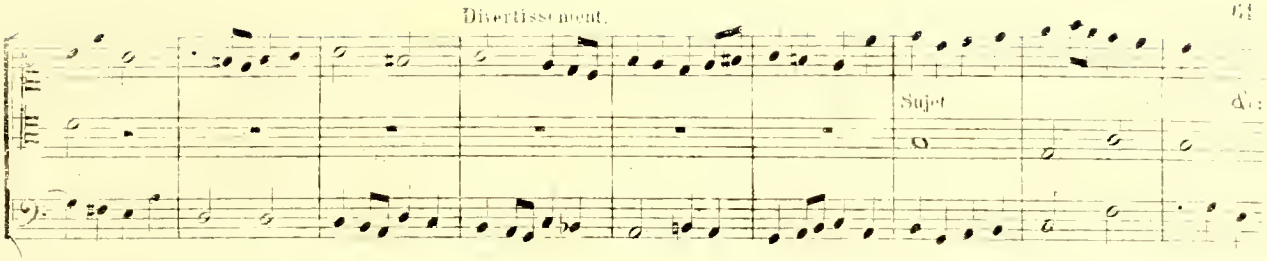
EXEMPLE

Si la Fugue est à deux sujets, le contresujet entre en même temps que le sujet, ou peu après, et l'accompagne jusqu'à la réponse, où il se renverse.

Quoiqu'il semble d'après cette explication que la Fugue à deux sujets ne diffère de l'autre que parceque le contresujet entre avant la réponse, cependant il résulte de cette différence une difficulté qui consiste à disposer le sujet et le contresujet de manière qu'il y ait toujours un repos à la partie qui fait entendre ou le sujet ou la réponse, immédiatement avant l'entrée. On comprend que la disposition varie selon que le sujet entre par la voix aigue, par l'intermédiaire ou par la grave, et selon la place que le contresujet occupe. La difficulté résulte aussi du ton de la Fugue qui, plaçant les voix dans une position plus ou moins élevée, oblige à donner la réponse à une voix plutôt qu'à une autre, afin de ne pas sortir de leur étendue naturelle. Quoiqu'il en soit, la meilleure disposition consiste à donner le contresujet à la voix qui ne doit point faire la réponse.

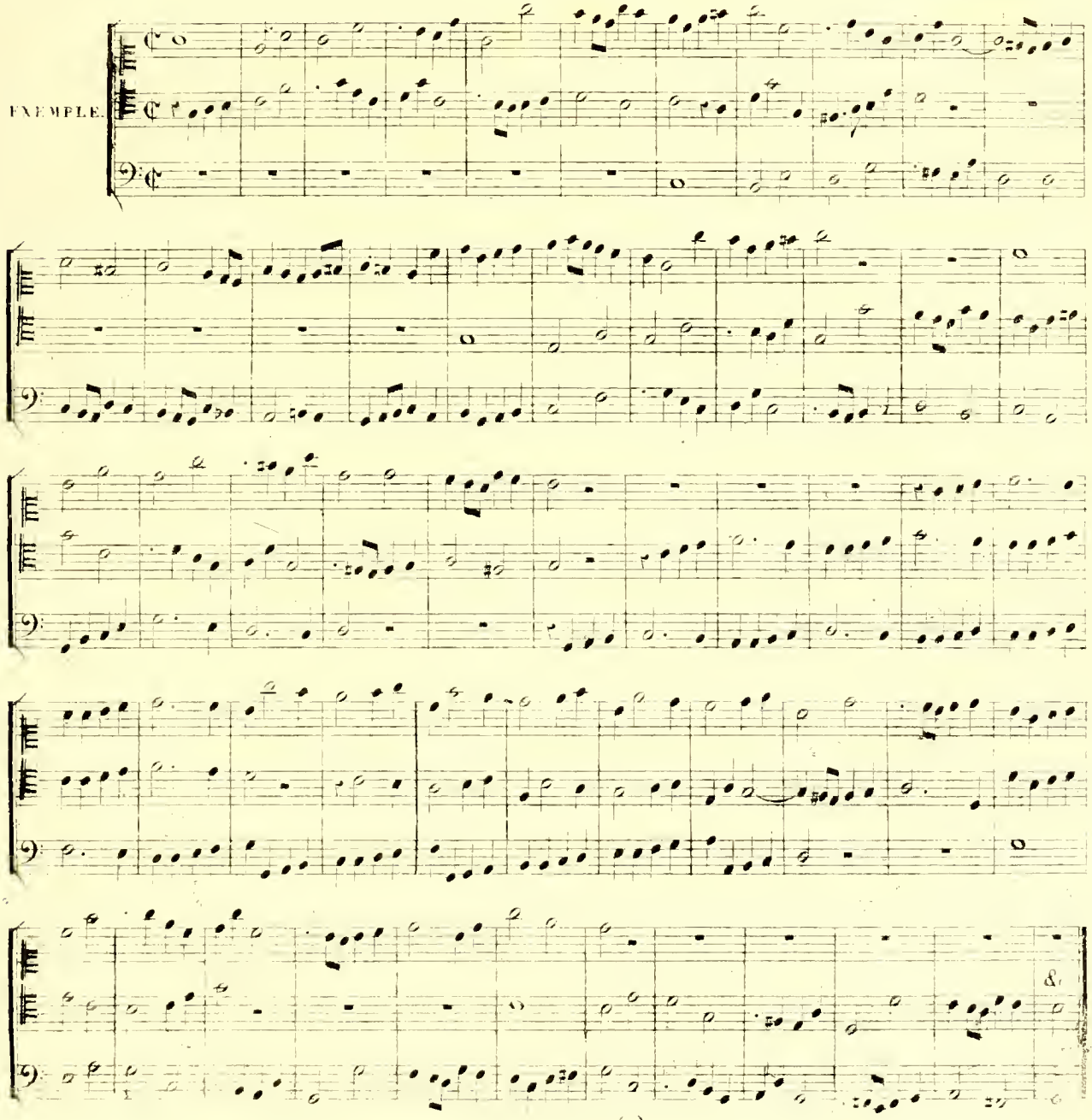
284. Outre cette précaution, il est bon d'ajouter après la réponse deux ou trois mesures de divertissement avant de faire entendre le sujet par la troisième partie; la rentrée de ce sujet en est moins prévue, et conséquemment plus agréable; d'ailleurs, c'est un moyen d'établir naturellement les repos nécessaires.

EXEMPLE



285. L'exposition de la Fugue à trois voix n'est complète qu'autant que chaque voix a fait le sujet et la réponse. Après que la troisième voix (dans l'ordre des entrées) a fait entendre le sujet, la première prend la réponse; à cette réponse succède un divertissement d'une certaine longueur, après quoi la voix qui a fait la première réponse rentre par le sujet, et la troisième voix fait la réponse; ce qui complète l'exposition.

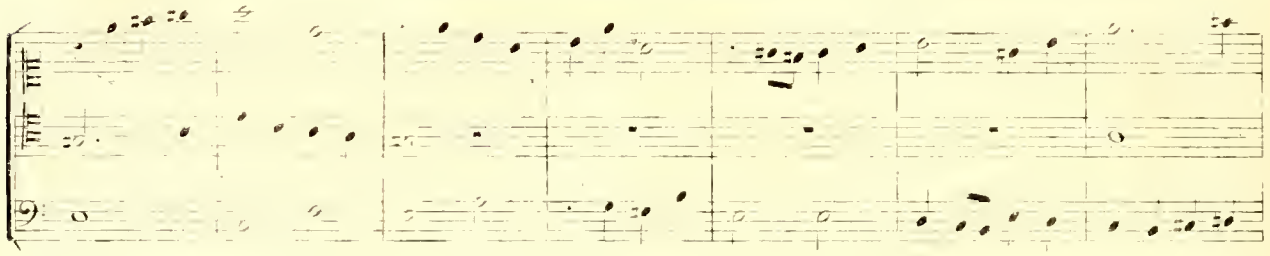
EXEMPLE.

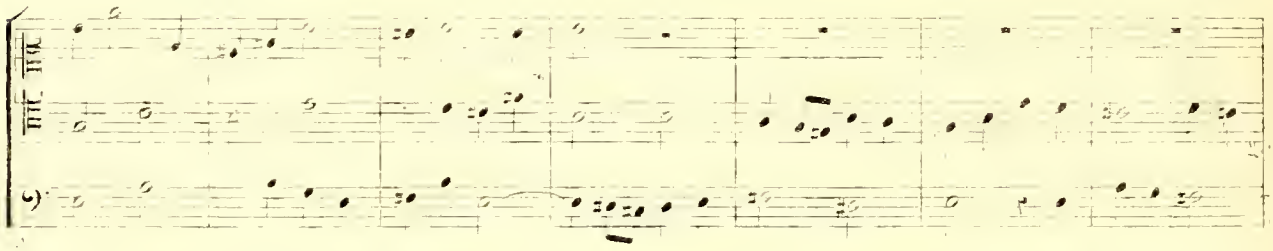


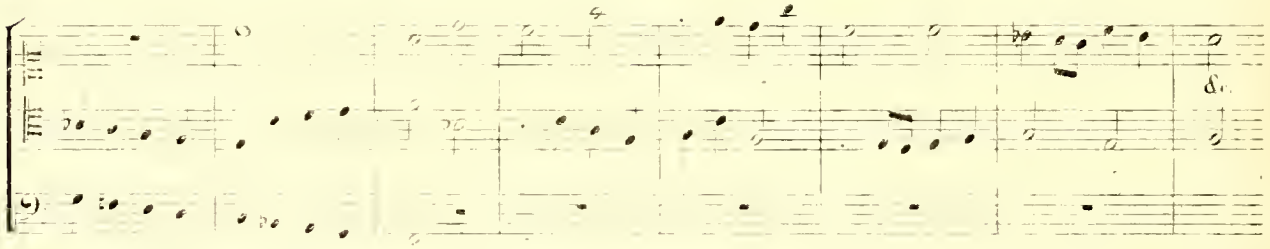
Quelquefois après le divertissement qui précède, on a des rentrées [illegible] qu'on voit se rentrer par la réponse et l'on répond par le sujet. Il est de peu d'importance de suivre l'une ou l'autre de ces méthodes, pourvu que la disposition soit telle que toutes les parties aient eu successivement le sujet et la réponse, dans le cours de l'exposition. Dans la fugue qu'on voit ici, par exemple, si l'on était rentré par la réponse, il aurait fallu que cette rentrée fût faite par le tenor et la basse aurait répondu par le sujet. Cette différence dans la disposition aurait obligé à quelque changement à la fin du divertissement.

286. Après le divertissement qui doit suivre l'exposition, et qui sert à moduler selon les règles que j'ai indiquées en traitant de la fugue à deux voix, on représente le sujet par l'une des voix et une autre y répond régulièrement. Le troisième ne doit point répondre le sujet dans le même ton, car il en résulterait une monotonie fatigante; il faut au contraire, que cette rentrée se fasse dans un autre ton, par une modulation agréable qui ranime l'intérêt.

EXEMPLE dans lequel on suppose que la fugue précédente a modulé dans le ton mineur relatif.

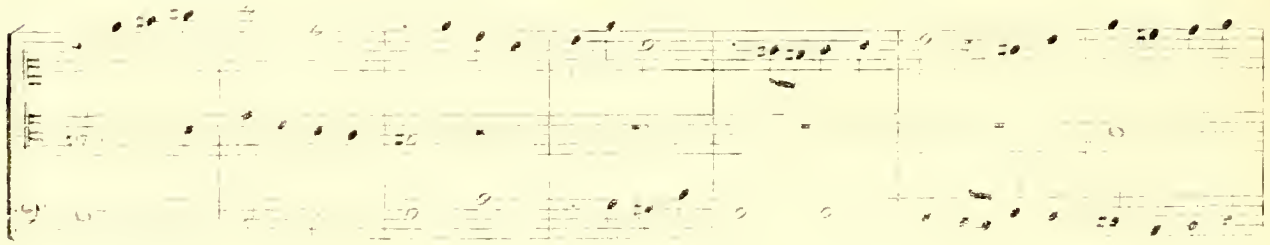


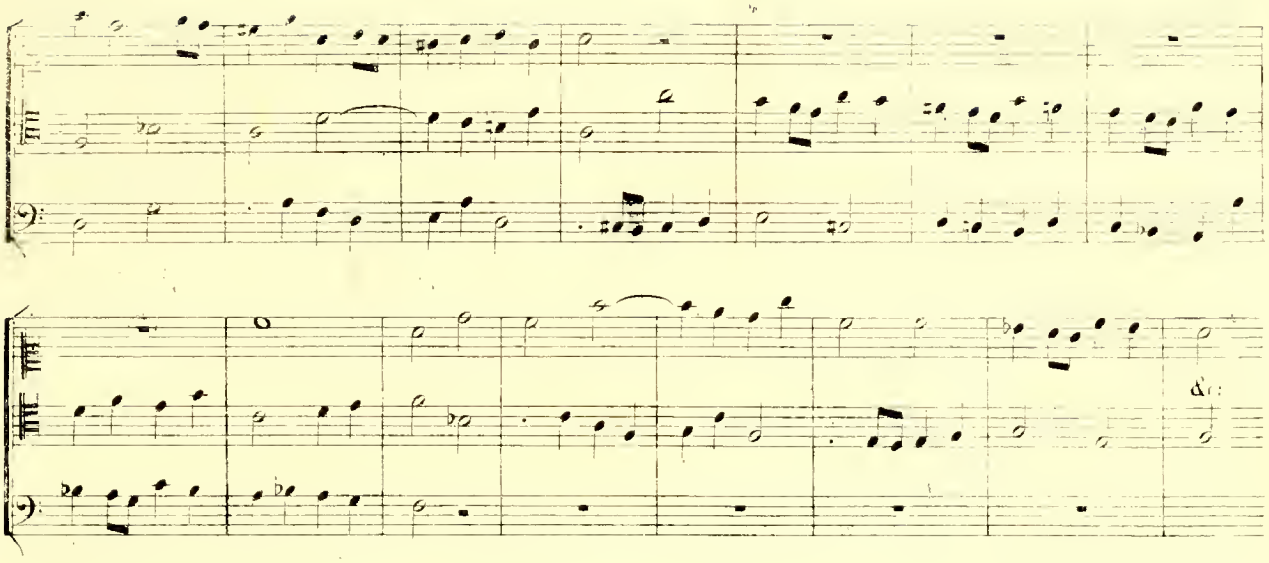




287. Supposons que dans la fugue à trois on attendre le sujet par l'une des voix, après avoir modulé, et les autres voix, au lieu de faire la réponse, attaquent le sujet en passant successivement dans des tons différents d'une manière inattendue. Cette méthode est bonne en ce qu'elle donne à la fugue de l'effet et de la vivacité.

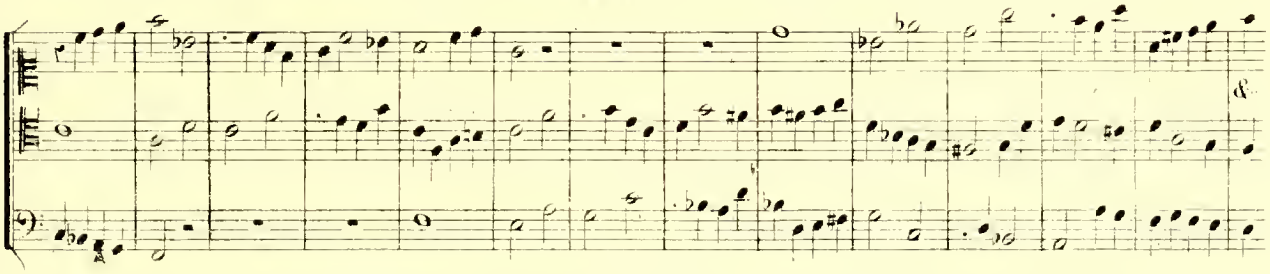
EXEMPLE où l'on suppose la fugue dans la même situation que dans l'exemple précédent.





288. Lorsque le sujet est long, on en prend quelquefois les premières mesures, qu'on traite dans le cours de la Fugue comme un sujet ordinaire. Cet artifice contribue à augmenter la variété.

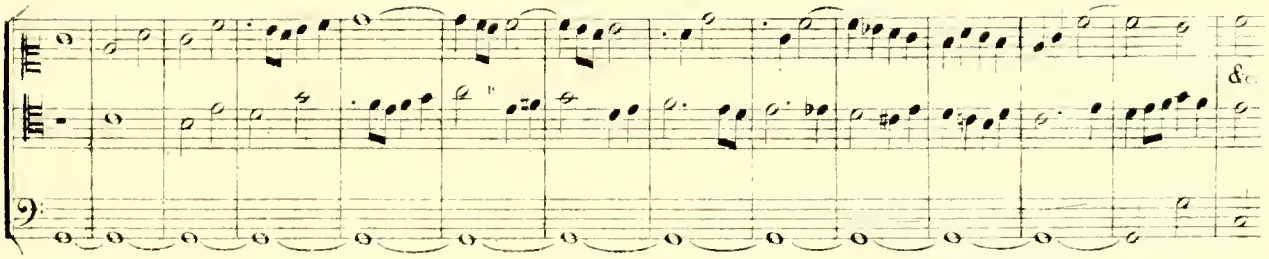
EXEMPLE.



289. Il est une période de la Fugue qui n'est pratiquable que dans celles qui ont au moins trois parties; elle consiste dans une tenue de basse, qui se fait ordinairement sur la dominante, pendant que les autres voix reprennent le sujet, le contresujet ou quelque divertissement qui a quelque rapport avec l'un ou l'autre, et modulent dans des tons qui contiennent la note tenue à la basse: on appelle cela *Pédale*, parceque la tenue se fait à l'orgue par l'une des notes du clavier de pédale, pendant que les mains exécutent les autres parties sur le clavier manuel.

La Pédale s'emploie après les strettes, peu de tems avant la fin de la Fugue. On en fait quelquefois une sur la tonique, immédiatement avant la cadence finale; mais, dans ce cas, il n'y en a pas sur la dominante.

EXEMPLE d'une Pédale sur la dominante.



Quelquefois la basse termine la pédale en reprenant le sujet qui est accompagné par les autres parties, et la Fugue finit par un divertissement.

EXEMPLE de Fugue à trois voix.

Allegretto.

MODE

MELEL

Ky_ri_e e_le_i son e_le_i son e_le_i

Ky_ri e e_le_i son e_le

son

son e_lei_son

Ky_ri_e e_le_i son e_le_i son e_le_i

son e_le_i son e_le_i son

Ky_ri_e e_le_i son e_le_i son

son e_le_i son Ky_ri_e e_le_i son e_le

Ky_ri_e e_le_i son e_le_i son

e_le_i son Ky_ri_e e_le_i son e_le

i son Ky_ri_e e_le i son

i son Ky_ri_e e

son Ky_ri_e e_le i

Ky_ri_e e_le_i son e_le_i son

le son Ky_ri_e e_le

son Ky_ri_e e_le i son Ky_ri_

Ky_ri_e e_le_i son

son Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son

Ky-ri-e

Ky_ri_e e_le_i_son e_le_i_son e_le_
_son e_le_i_son Ky_ri_
_ri_e e_le_i_son e_le_i_son e_le_i_son e_
_i_son le_i_son
_e e_le_i_son e_le_i_son e_le_i_son
_le_i_son e_le_i_
Sujet par mouvement contraire
Ky_ri_e e_le_i_son e_le_i_son e_le_
Ky_ri_e e_le_i_son e_le_
contrary motion
_son Ky_ri_e e_le_i_son
_i_son Ky_ri_e e_le_i_son
_i_son e_le_i_son e_le_
Heavy semiquavers
Ky_ri_e e_le_i_son e_le_i_son e_le_i_
Ky_ri_e e_le_
_i_son Ky_ri_e e_le_
_son Ky_ri_e e_le_
_i_son Ky_ri_e e_le_i_son Ky_ri_e
_i_son Ky_ri_e e_le_i_son
_i_son Ky_ri_e e_le_

le i son Ky ri e e le i son Ky

ri e e le i son e le i son

Ky ri e e le i son Ky ri e e

ri e e le i son e le i son e le

Ky ri e e le i son e le i son

le i son Ky ri e e le i son Ky ri

i son e le i son Ky ri e e le i

e le i son e le i son e

e e le i son e le i

son e le i son Ky ri e e le i son

lei son Ky ri e e le i

son e le i son

le i son le

son e le i son e le

i son e le

son e le i son

i son e le i son e lei son

i son le i son e lei son

e le i son e lei son

MODE MINEUR.

Do_na do_na no_bis pa_cem a_men a_men a_men

men a - - - - - - men a - - men a - - men

do - na no - - - - bis pa - - - - cem pa - - - - -

pa - - - - - cem a - - men a - - men a - - - - - - men

a - - - - men a - - - men a - - - - men a - - - men

- - cem a - - - - - men a - - - - - - men amen a - - - men a - - -

a - - - men a - - - - - - - - - - men a - - - - - - men a -

a - - men a - - men dona no - bis nobis pa - cem a - men a - -

- men a - - men a - - - men dona no - bis nobis pa - cem a - -

- men a - men

- men a - - men dona no - bis pa - - cem do - na do -

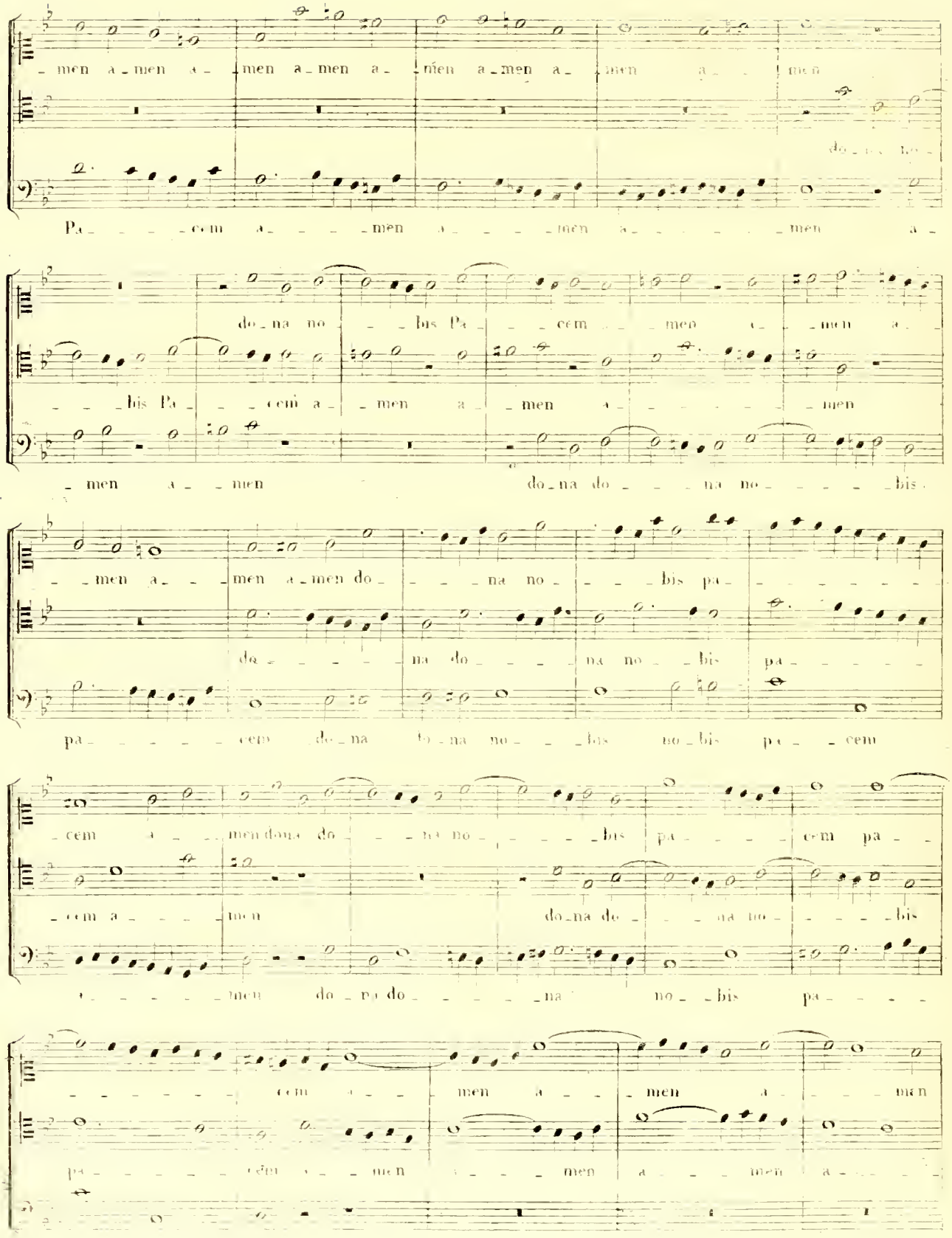
- - - men do - - - na no - bis no - bis pa - - - - - - - cem a -

a - - men dona no - bis nobis pa - cem do - na no - - - bis pa - - -

- - - na no - - - - bis pa - - - - cem a - - men a - - men a - -

- men a - men a - - - - - men a - - - men a - - - - - men

- cem a - - - men do - na do - - - na no - - - - - bis


men a-men a- men a-men a- men a-men a- men a- men
do-na no-
Pa- cem a- men a- men a- men a-
do-na no- bis Pa- cem men a- men a-
bis Pa- cem a- men a- men a- men
men a- men do-na do- na no- bis
men a- men a-men do- na no- bis pa-
do- na do- na no- bis pa-
pa- cem do-na do-na no- bis no-bis pa- cem
cem a- men dona do- na no- bis pa- cem pa-
cem a- men do-na do- na no- bis
men do-na do- na no- bis pa-
cem a- men a- men a- men
pa- cem a- men a- men a- men a-
cem a- men

men do na do na no bis pa cem a men

men do na do na no bis no bis

do na do na nobis pa cem a men

a men do na do na no bis pa

pa cem a men a men a men a

a men a

cem a men a men a men a men

men do na do na no bis pa cem a men a

do na do na no bis pa cem pa cem pa cem

men do na do na no bis pa cem

men do na do na no

a men a men a men amen a men

pa cem pa cem a men a men a men a men

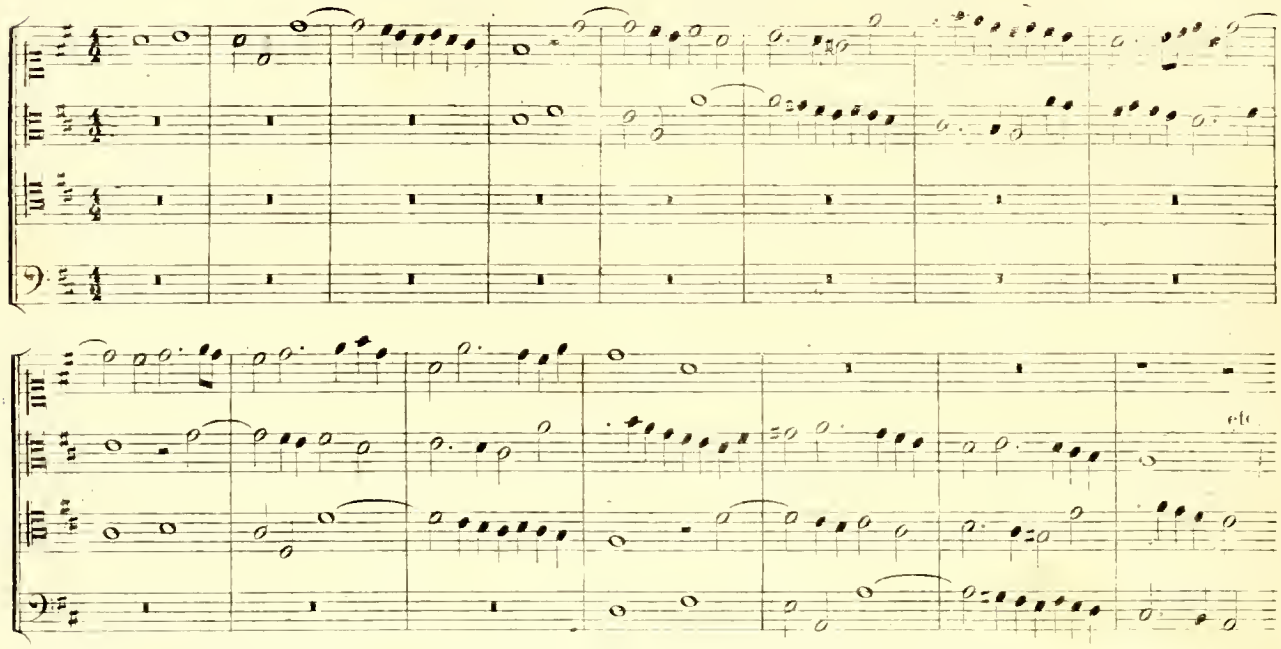
bis pa cem pa cem pa cem a men a men

CHAPITRE VIII.

De la Fugue à quatre parties.

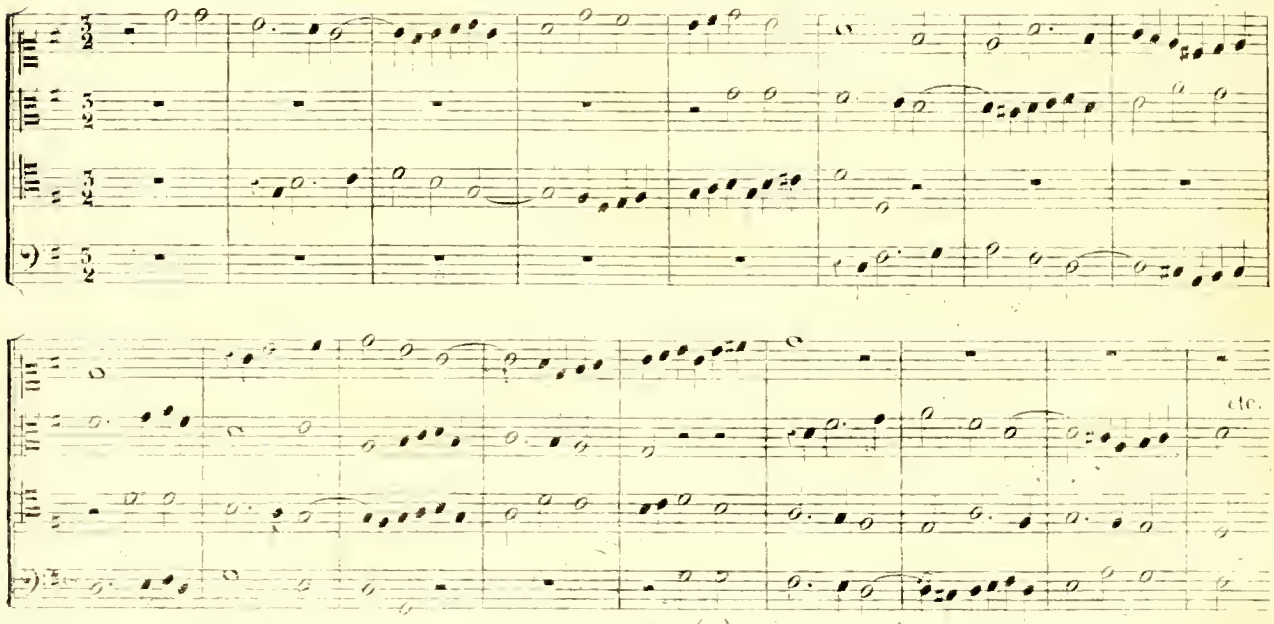
290. La Fugue à quatre voix est composée d'un seul sujet, ou de deux ou de trois. On a vu dans le chapitre précédent en quoi consiste la différence de la Fugue à un seul ou à deux sujets: les circonstances sont les mêmes dans la Fugue à quatre voix, en sorte que dans l'un ou l'autre cas, c'est un contrepoint double accompagné de deux parties libres.

EXEMPLE d'une Fugue traitée à un seul sujet.



Tout sujet donné étant susceptible d'être traité en Fugue à un seul sujet ou à plusieurs, je pourrais me servir du précédent pour celle à deux sujets; mais dans le but de multiplier les exemples et de faire naître des circonstances diverses, je prendrai pour chaque modèle des thèmes différents.

EXEMPLE d'une Fugue traitée à deux sujets.



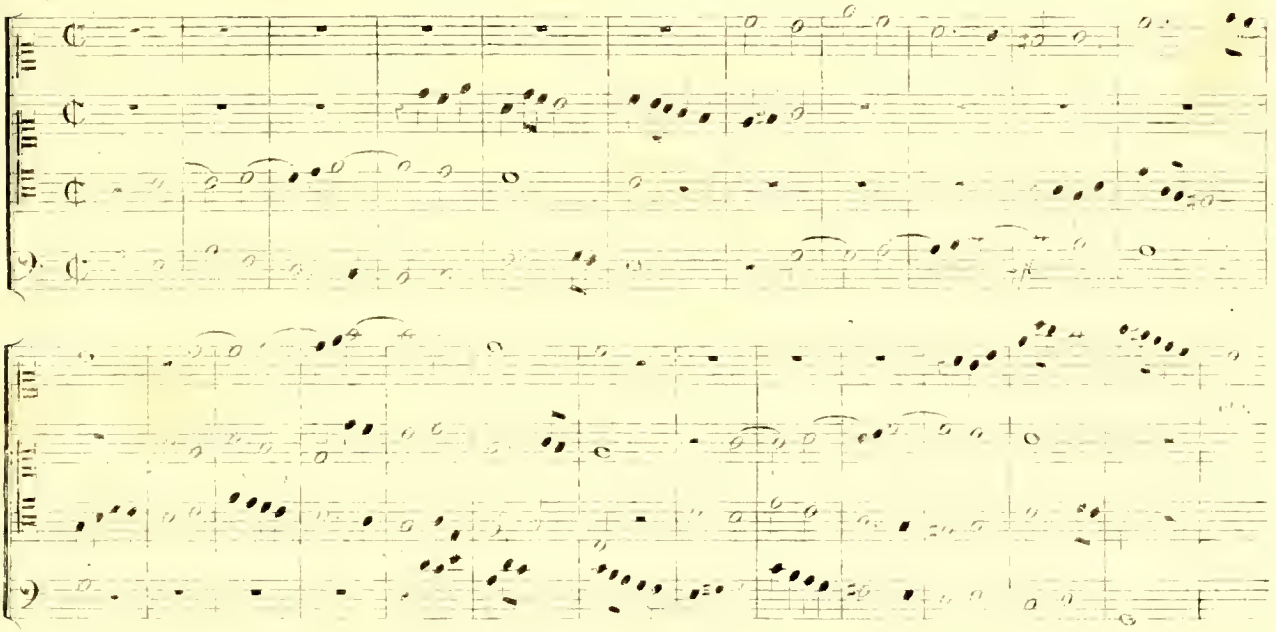
Remarquez que la disposition des sujets et des contresujets, ce qui [illegible] peut être renversé au [illegible], et ce qui est fait par le contralto doit l'être par la basse, [illegible] je l'ai fait dans l'exemple ci-dessous. Cette règle est fondée sur ce que le [illegible] mor est [illegible] du soprano, et la basse à l'octave du contralto.

294. Lorsqu'on veut traiter une fugue à trois sujets, il faut ne faire entrer le second contresujet qu'après le premier, afin de le rendre plus remarquable: il y a même de l'élégance à le faire entrer vers la fin du sujet et conséquemment à le faire très court.

On peut se dispenser de faire entrer la réponse sur la dernière note du sujet; il suffit que l'entrée se fasse sur la fin d'un contresujet, et immédiatement après la dernière note du sujet.

Si le besoin de donner une tournure naturelle au contresujet, ou de remplir l'harmonie oblige à faire usage de la quarte ou de la sixte avec la tierce, on peut le faire, en ayant soin de couvrir la [illegible] de quarte et sixte, qui en résulterait au renversement, par un croisement de parties qui produise tierce et sixte, ou accord parfait.

EXEMPLE d'une Fugue à trois sujets.



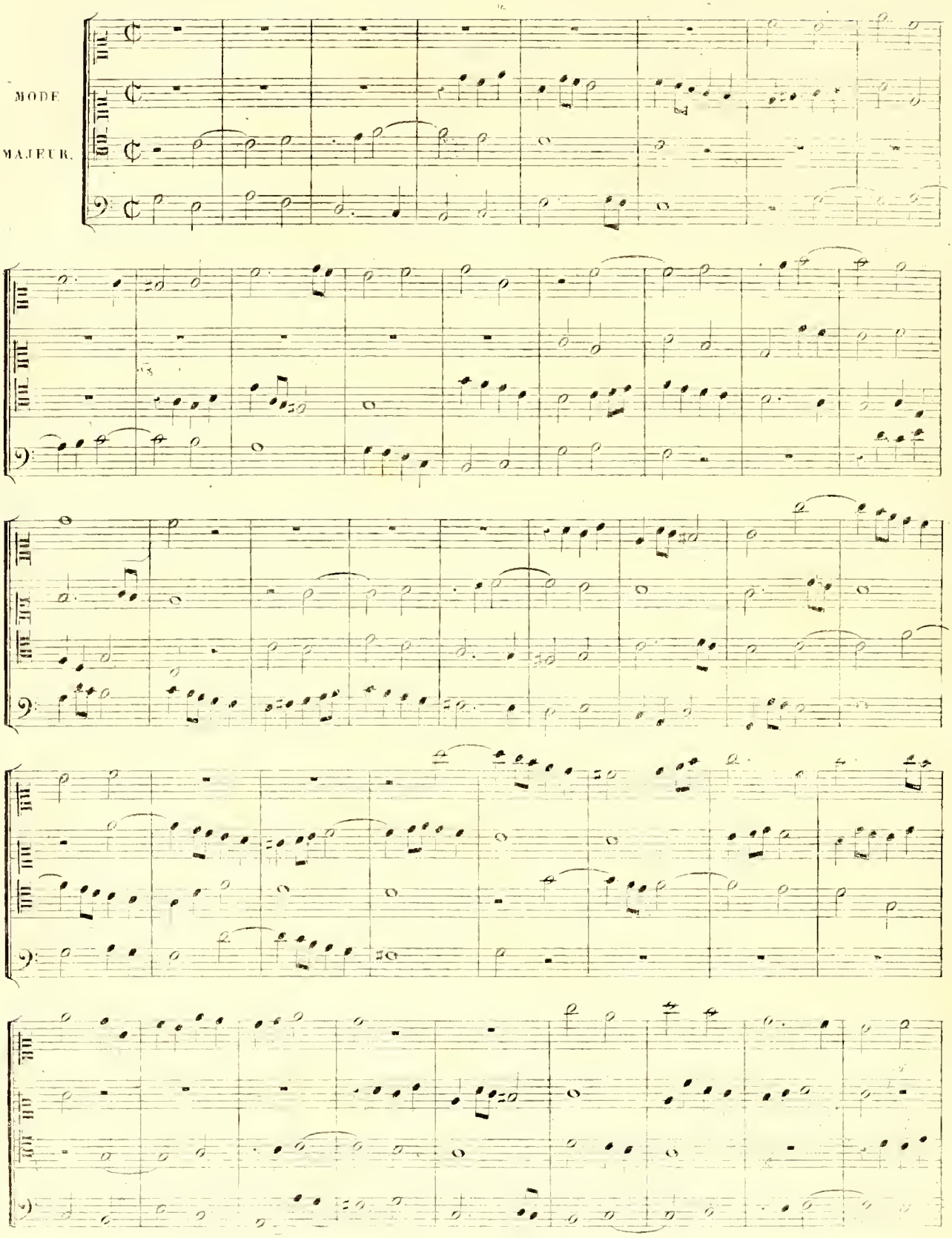
292. Quoiqu'il soit rigoureusement vrai que tout sujet peut être traité à un, deux ou trois sujets, il n'en est moins il en est dont la forme trop [illegible] ne comporte que tous les degrés dont on pourrait faire des contresujets d'une marche naturelle et facile, en sorte qu'on ne peut en trouver deux qui en leur donnent des mouvements contraints ou complètement défectueux, [illegible] ce cas il vaut mieux se borner à traiter la fugue à deux sujets irréprochables, qu'en avoir trois mal disposés. Ceci à l'intelligence du compositeur à discerner ces choses là.

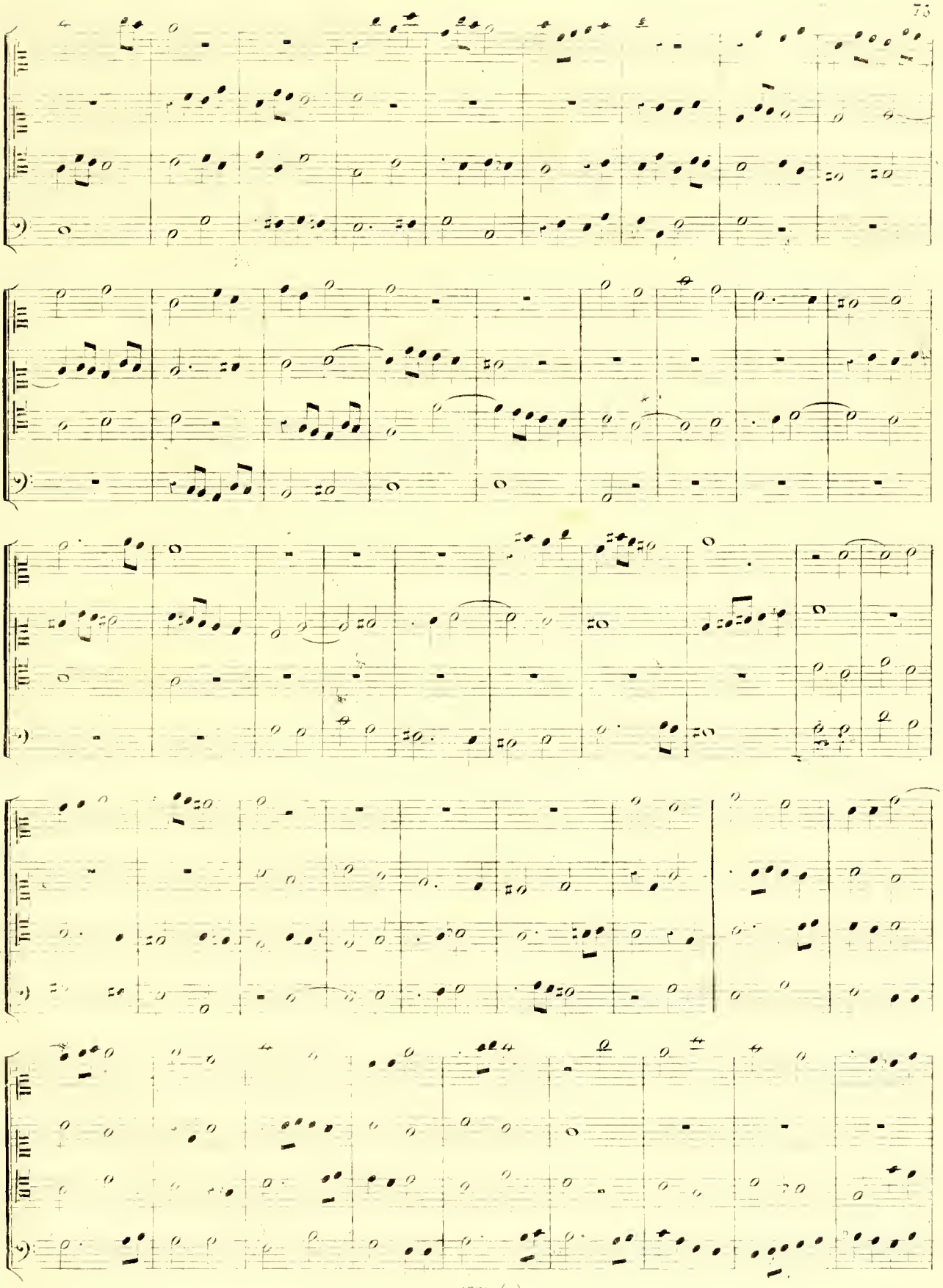
293. L'exposition de la Fugue à quatre voix se fait par [illegible] du sujet et de la réponse. Les quatre premières sont [illegible] elles sont [illegible] d'un divertissement [illegible] lequel l'une des voix qui ont fait la réponse prend le sujet et celle qui a pris le sujet fait la réponse. Ces dernières entrées sont immédiatement suivies d'un divertissement pour [illegible] de la fugue est semblable à celle à trois voix.

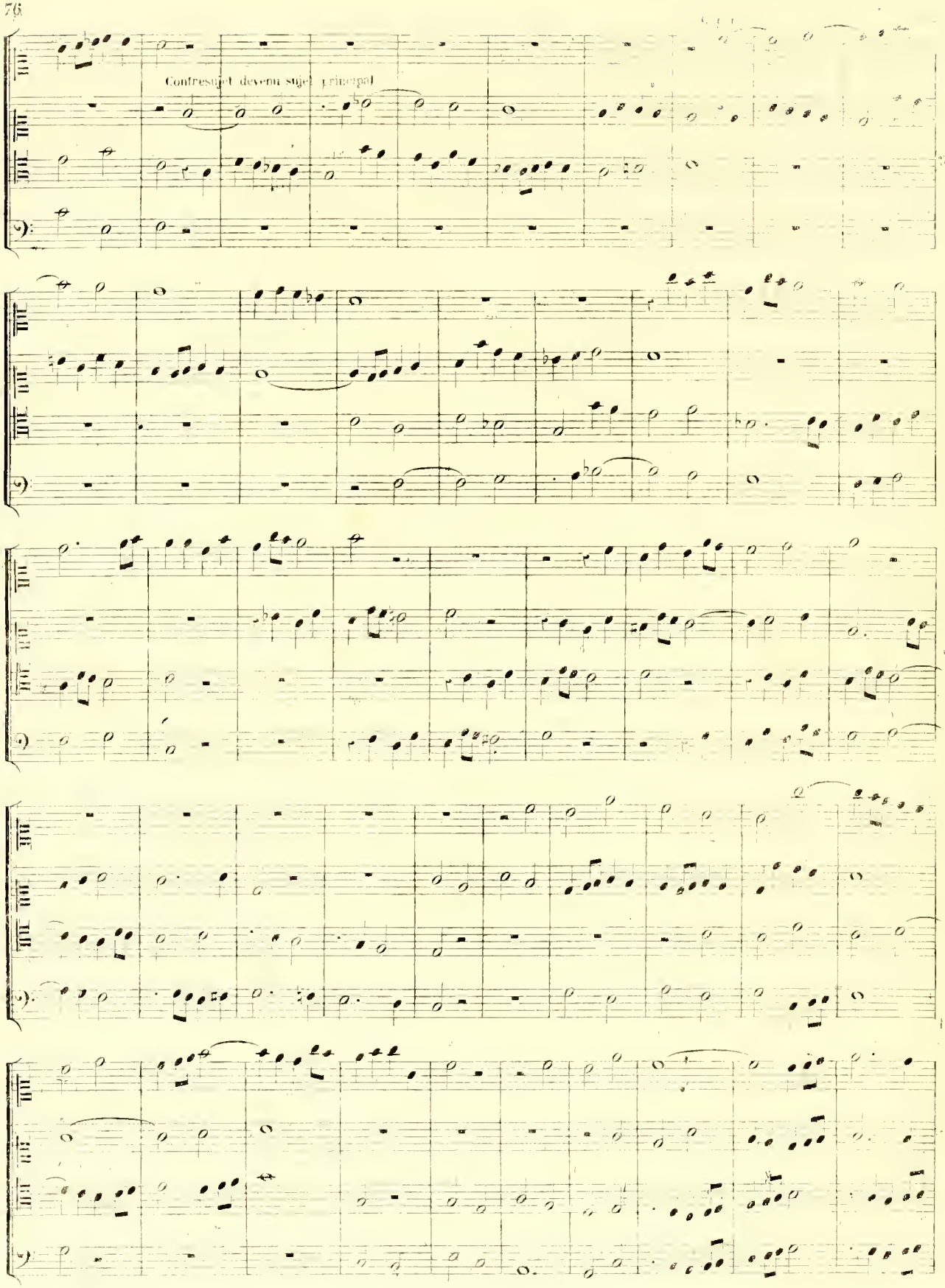
294. Outre les divertissements employés dans les fugues à deux et à trois voix, il en est encore en usage dans celles à quatre et à [illegible] que dans celles-ci ou dans celles qui sont composées d'un plus grand nombre de voix. [illegible] augmenter la valeur des notes du sujet dans une proportion plus ou moins grande. Cela s'appelle *sujet par augmentation*, les Italiens le donnent le nom de *soggetto aggrandito*. Cet artifice ne s'emploie que lorsque la fugue est déjà avancée. On accompagne le sujet transformé de cette manière par un divertissement dans les autres parties. [illegible] principalement dans les fugues à huit voix que cet artifice produit un bon effet et je me réserve d'en analyser des exemples en parlant de ces dernières.

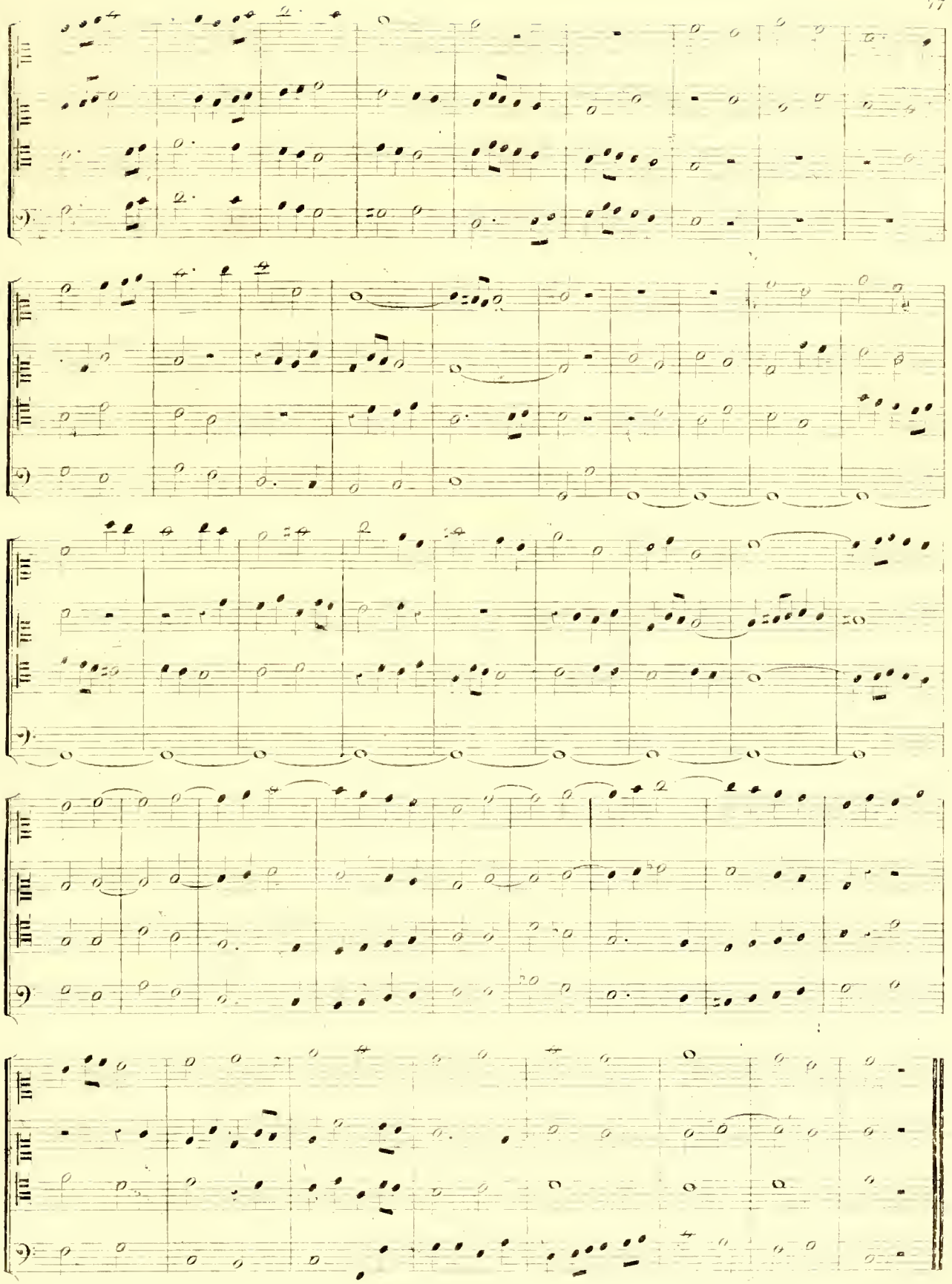
EXEMPLES de Fugues à quatre Parties et à trois Sujets.

MODE MAJEUR.

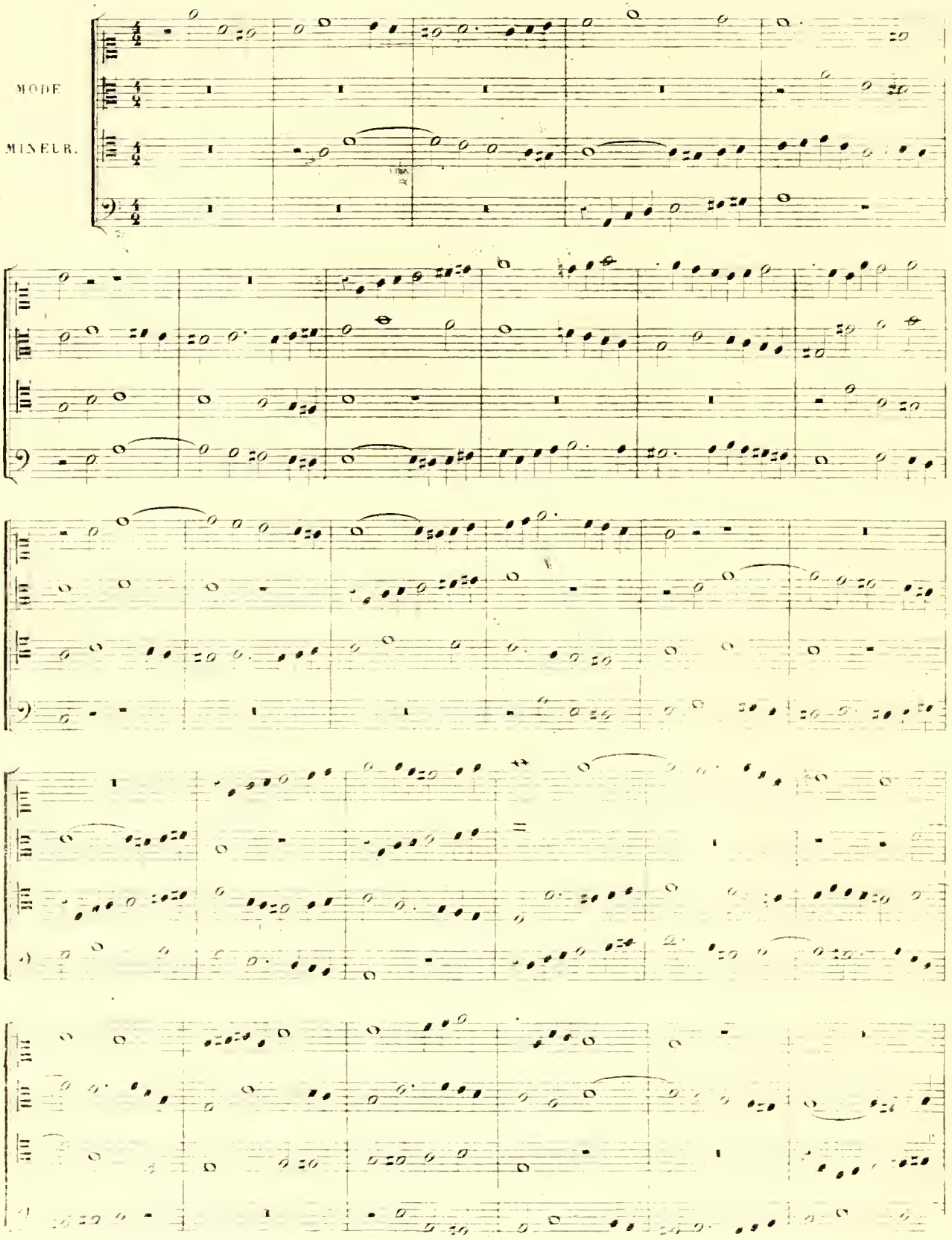


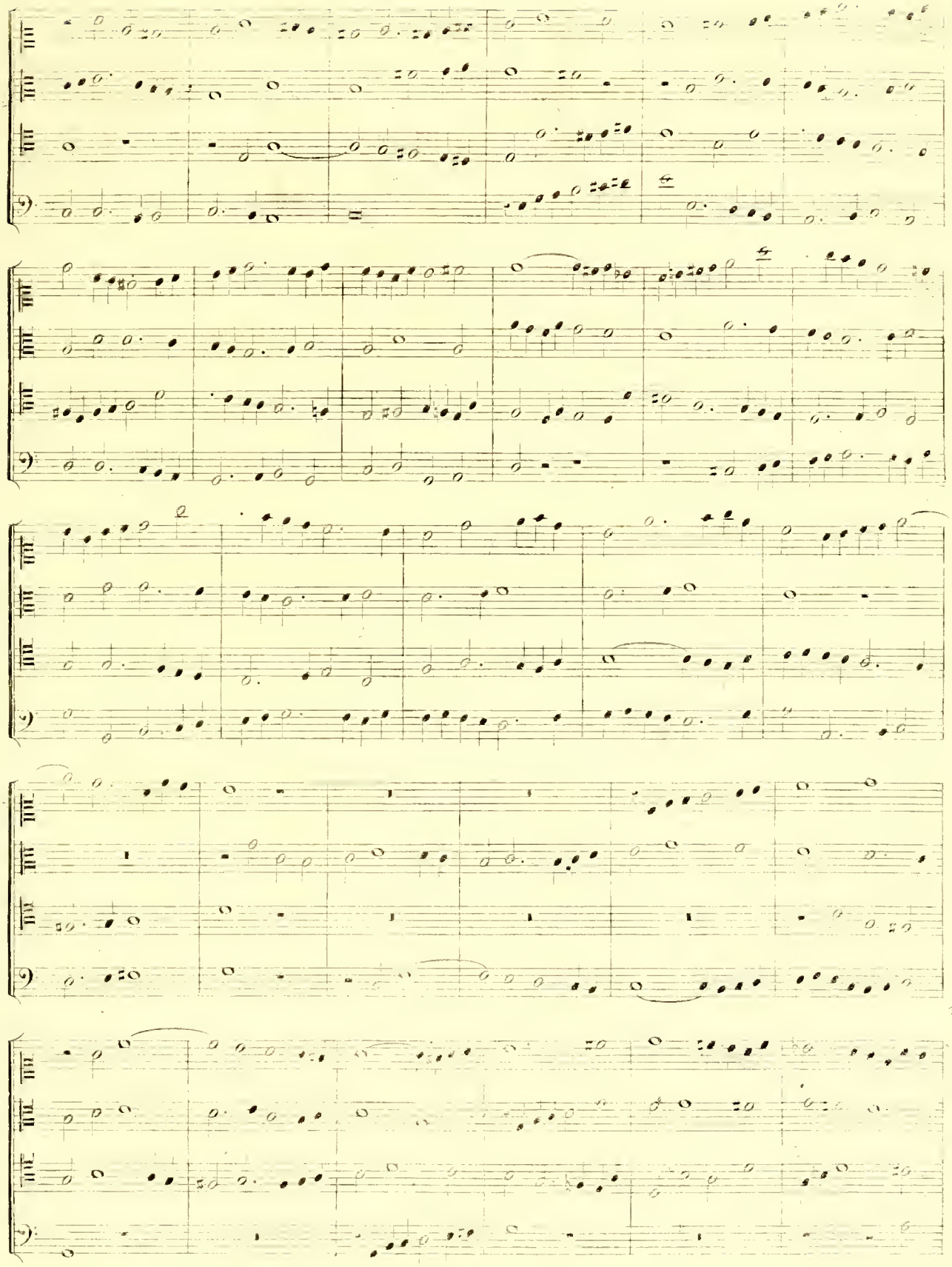



Contresujet devenu sujet principal

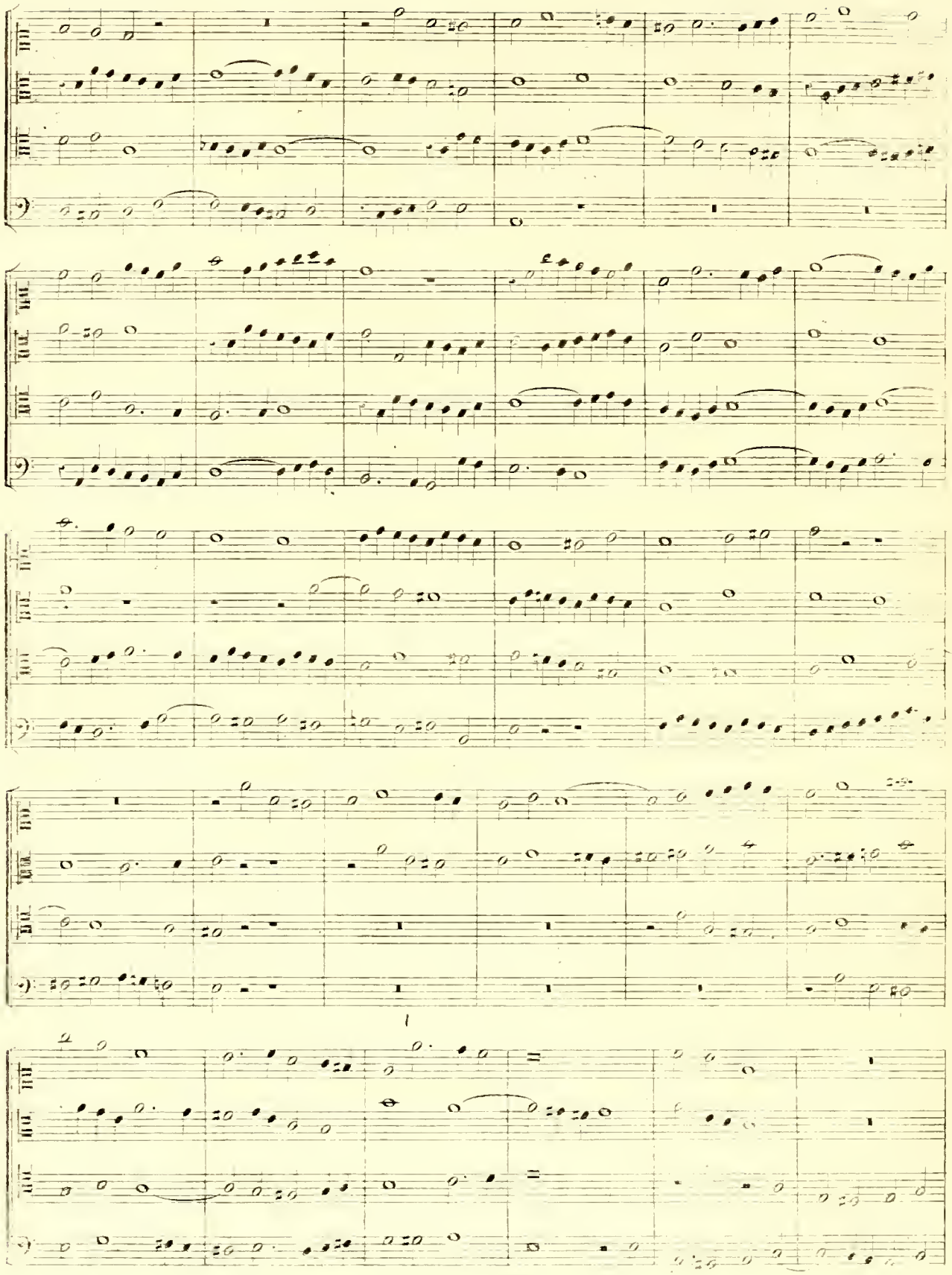


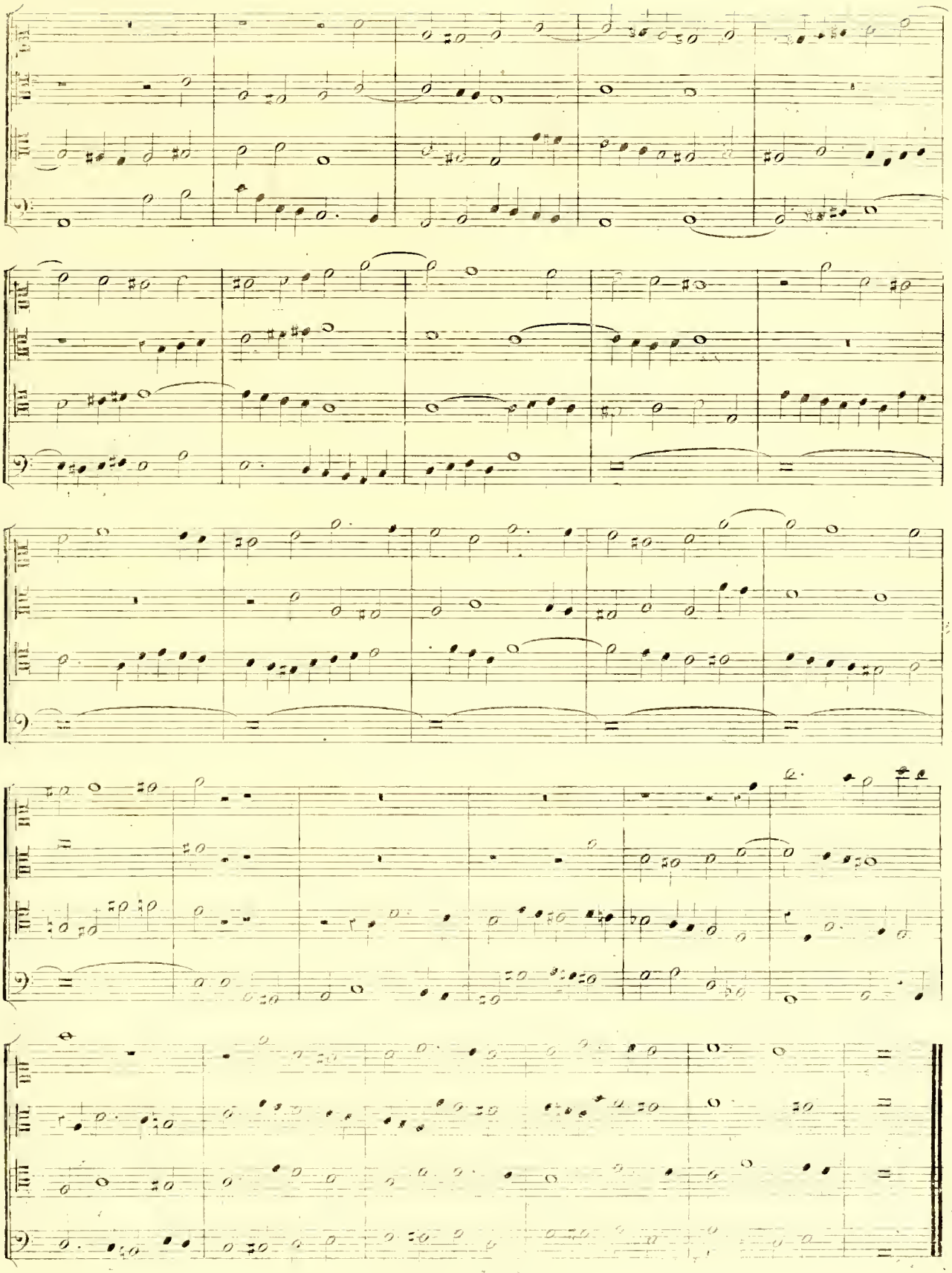
Fugue à trois Sujets.





E. L. of C. 1750. (-)

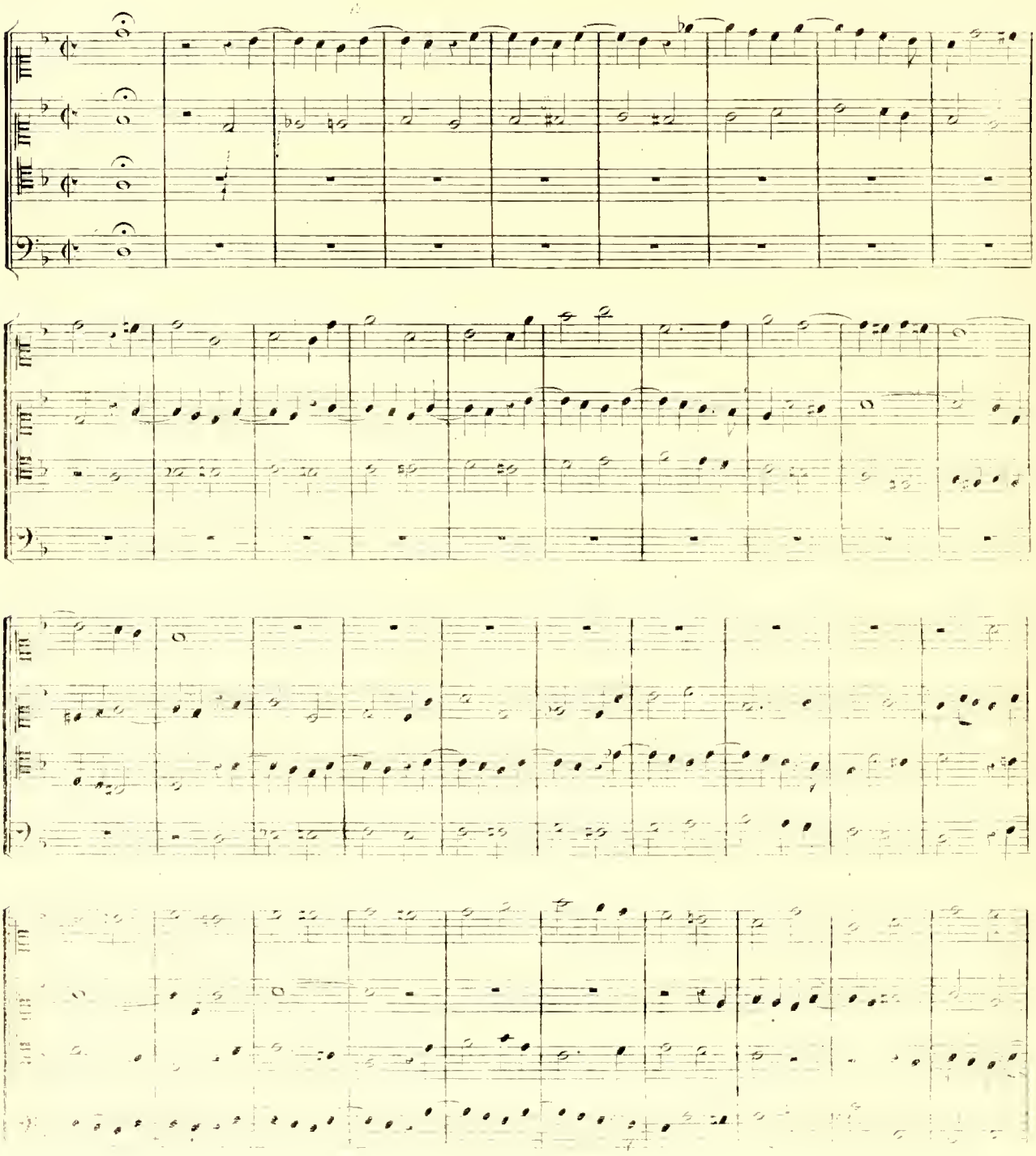


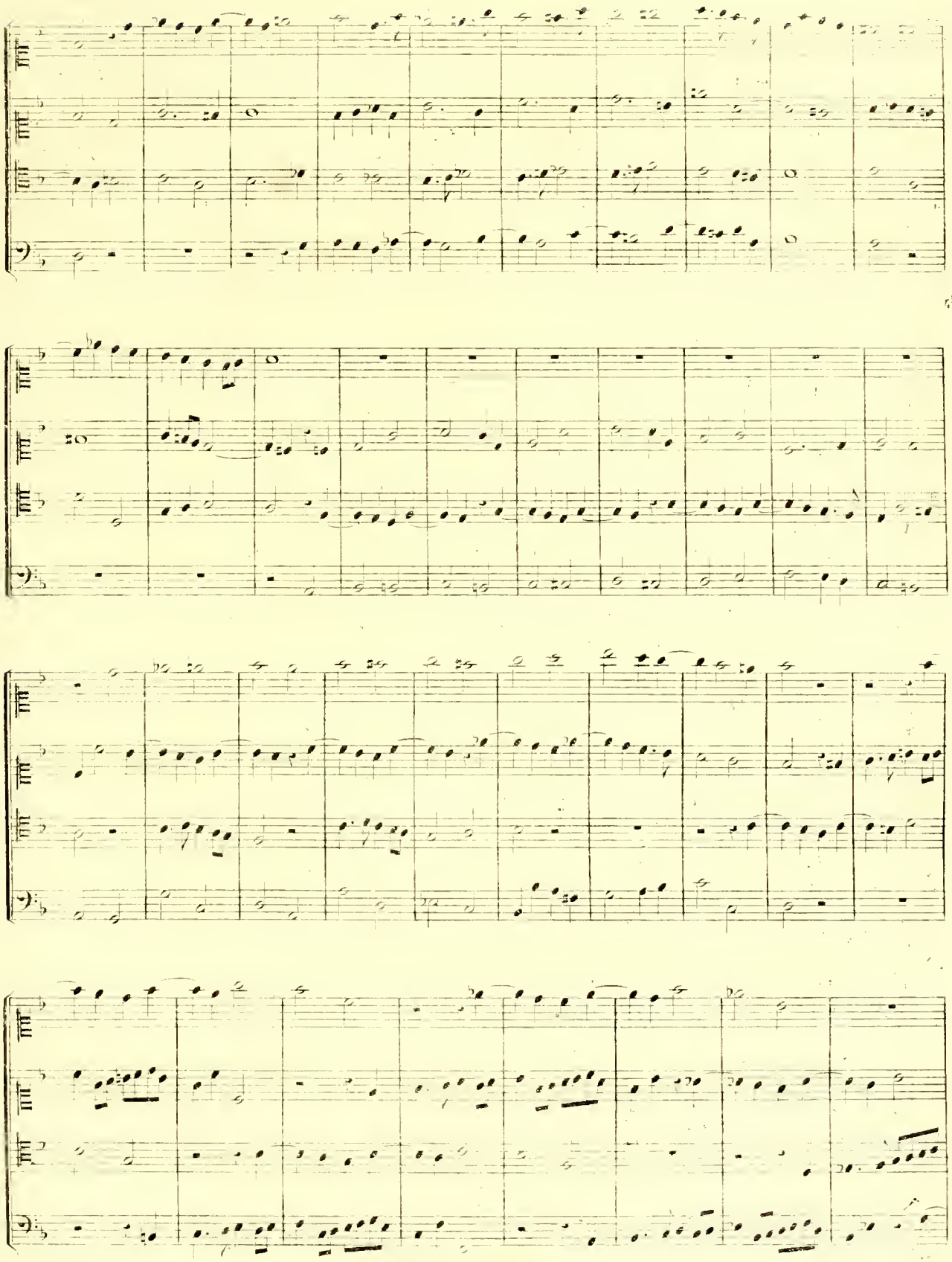


295. J'ai dit (§ 245 bis) que la seule manière de traiter avantageusement un sujet chromatique était d'en faire une fugue réelle, parceque n'y ayant point de mutation à faire dans la réponse, les demi-tons y sont conservés, condition nécessaire pour que le sujet ne perde pas son caractère. La fugue suivante fait voir comment un sujet de cette espèce peut être traité dans une fugue à quatre parties.

FUGUE CHROMATIQUE

traitée en Fugue réelle à quatre parties et à deux sujets
avec les libertés de la tonalité moderne.





Sujet par mouvt cont.

Nouveau Contresujet.

Sujet par mouvt direct

Nouveau Contresujet renversé.

Sujet par mouvt contr.

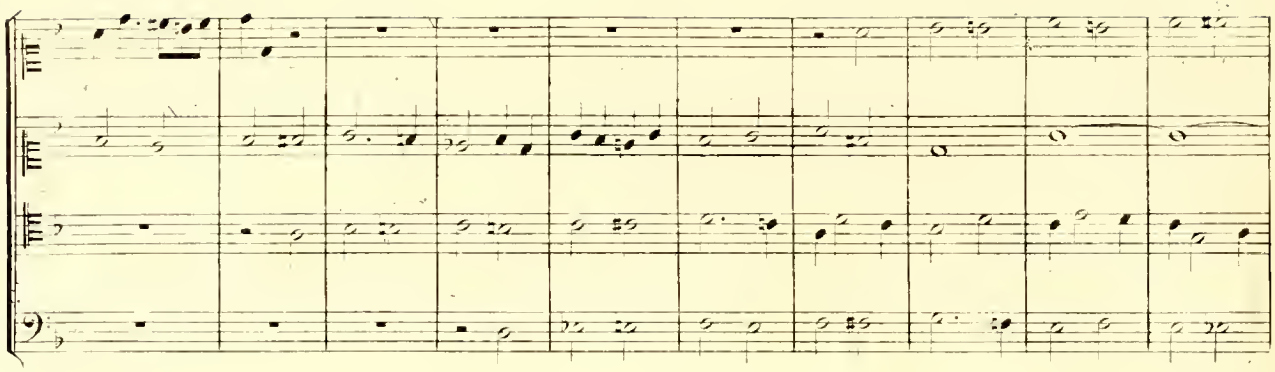
Nouveau Contresujet par mouvt contraire.

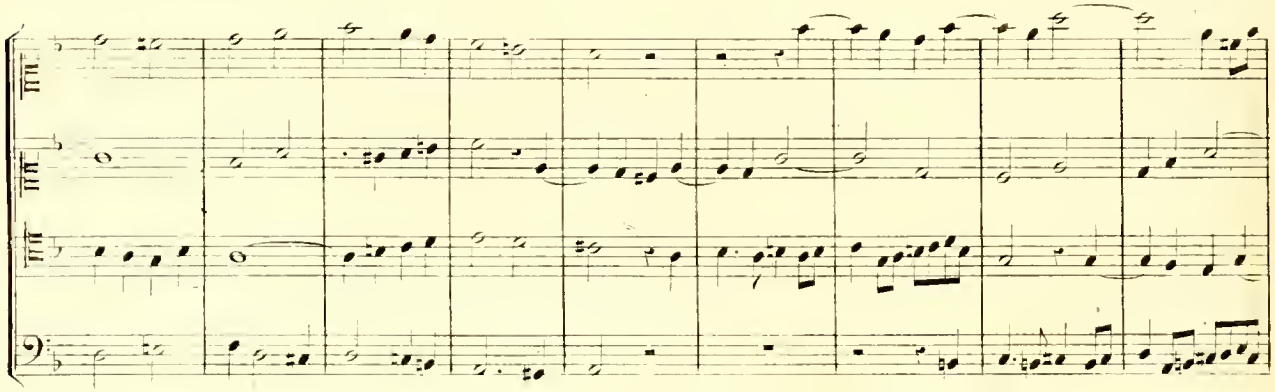
Fragment du Sujet en Imitation.

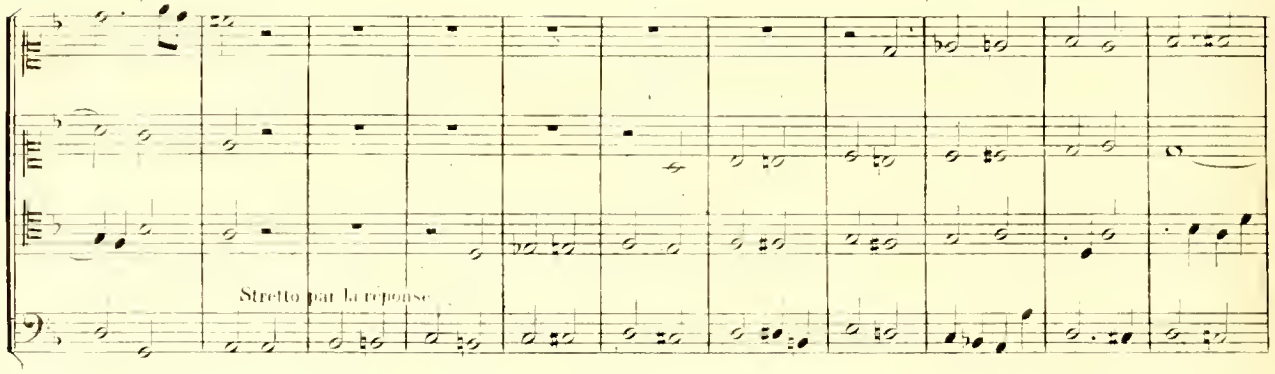
Imitation par mouvement contraire

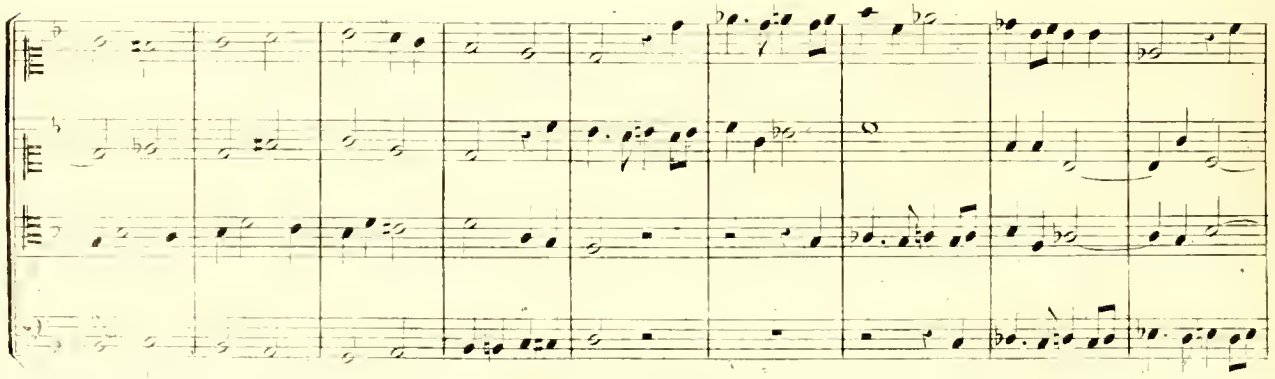
Imitation par mouvement contraire

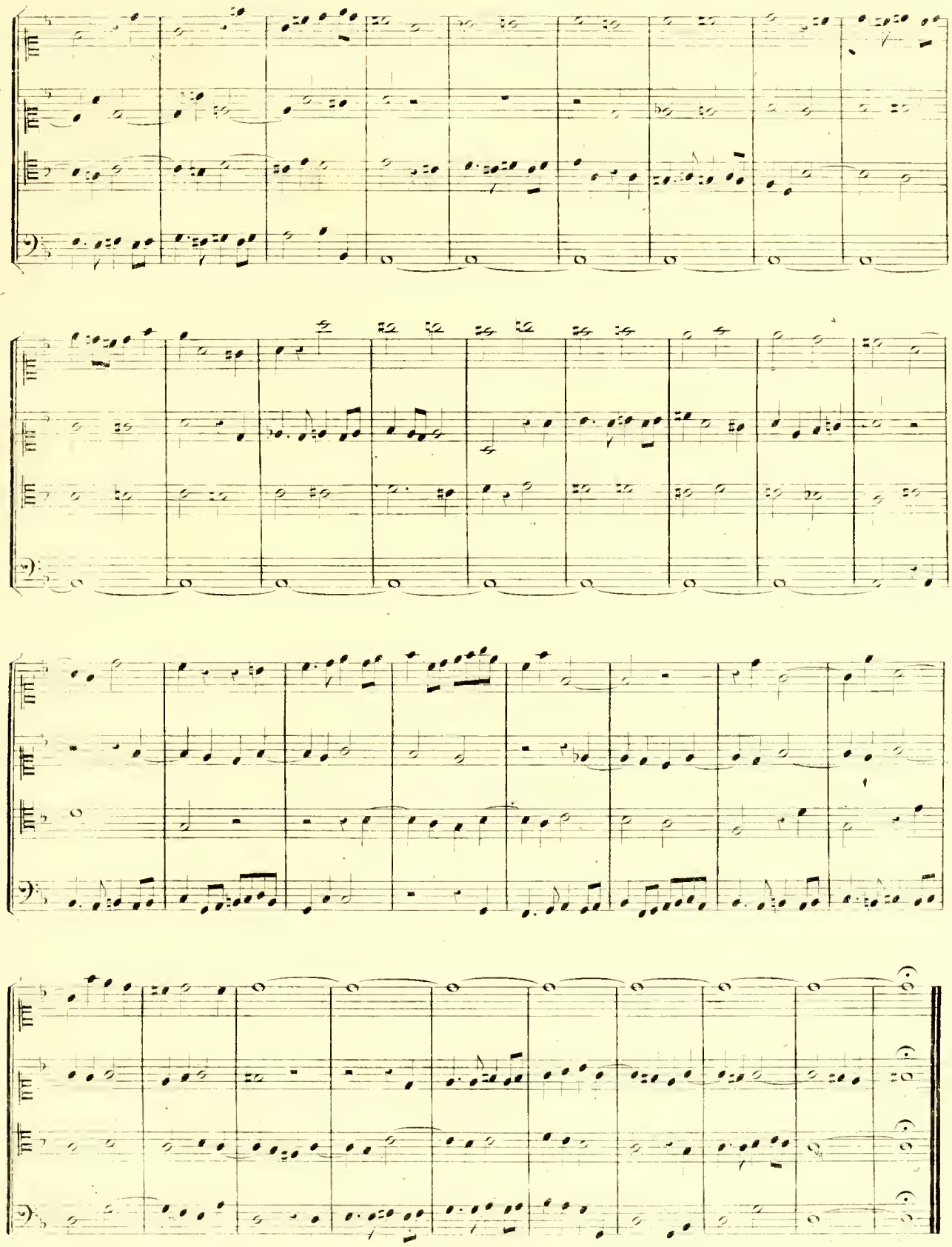
Stretto par le Sujet.






Stretto par la réponse





CHAPITRE IX.

Des fugues à cinq, six et huit voix.

296. Les Fugues à cinq, six et huit voix étaient autrefois en usage, parceque les compositions de musique religieuse renfermaient de pareils nombre de voix, et quelquefois deux chœurs qui se répondaient: aujourd'hui les messes, motets, vêpres etc: ne dépassent pas quatre parties; mais il est bon de s'exercer aux Fugues à voix nombreuses, afin de se rendre les autres plus faciles à faire.

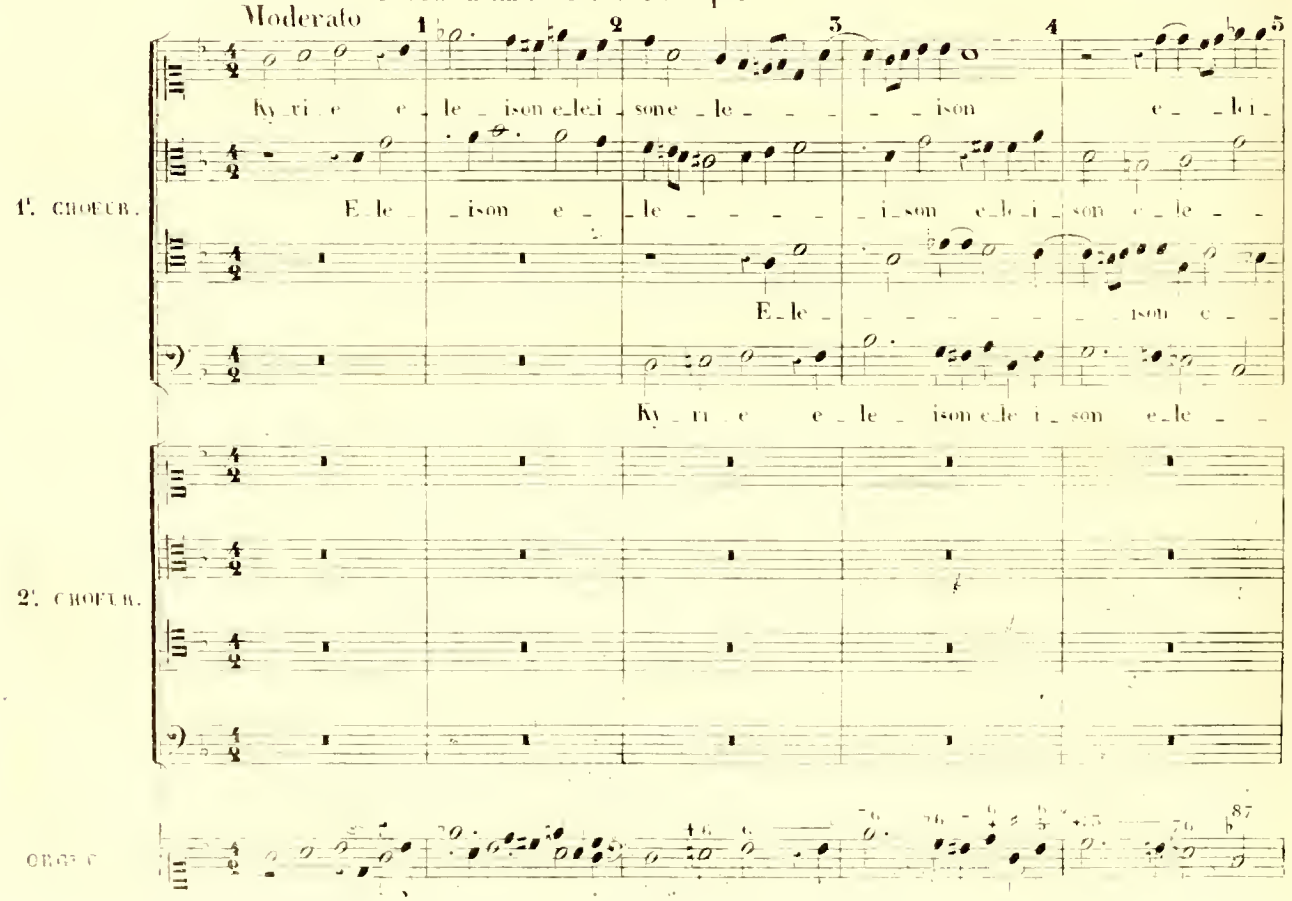
297. L'exposition de la Fugue à cinq voix se fait par six entrées; on ne les fait pas consécutivement et sans y introduire de divertissement, car il resulterait une grande monotonie d'une disposition trop symétrique. Après que la cinquième voix à fait son entrée, celle qui a commencé la Fugue termine l'exposition en faisant la réponse; vient ensuite un divertissement pour moduler; le reste de la Fugue est semblable (quant à la conduite) à celle de la Fugue à quatre voix.

A l'égard des contresujets, on n'en établit ordinairement qu'un dans les Fugues à cinq et à six voix, bien qu'on pût, à la rigueur, en mettre davantage; mais la Fugue aurait moins de liberté.

298. La Fugue à six voix s'établit par une exposition à six entrées; c'est-à-dire, que chaque voix fait successivement la sienne, après quoi l'on module, et le reste de la conduite est semblable à celle des Fugues à trois, quatre ou cinq parties. C'est le genre de Fugue le moins usité: au delà de cinq voix, on emploie plutôt huit parties que six.

299. La conduite de la Fugue à huit parties pouvant se faire par des systèmes qui ont entr'eux quelque différence, j'en donnerai deux modèles parfaits, chacun dans leur genre, l'un de SARTI, l'autre de CHERUBINI; et par leur analyse je ferai remarquer les difficultés qu'il a fallu vaincre, et les beautés que ces deux compositeurs ont su jeter dans ce genre si difficile.

FUGUE à huit voix réelles par J. SARTI.



6 7 8 9 10 11

son e le i son e le i son e le i

ison Ky ri e e le i son Ky ri e e le i son Ky ri e e

le i son e le i son Ky rie e le ison Ky ri e e le ison e le i son

i son e le i son e le i son e le i son

e le i son e le i son e

Ky ri e e le i son e le i son Ky ri

Ky ri e e le i son e le i son e le i son e le i son e

e le i son e le i son e le i son e le i

12 13 14 15 16 17

son e le i son e le

le i son e le i son Ky ri e e le ison e le i son

e le i son Ky ri e e le ison e le i

e le i son e le

le i son e le i son

e e le ison e le i son

le i son e le i son e le i son e le ison Ky ri e e le i

son e le i son e le i son e le i

18 19 20 21 22 23

son e le ison e le i son e le i son e le ison e le

e le ison e le i son e le i son e le ison e

son e le i son e le ison e le i son e le i son e le ison e

son e le i son e le ison e le i son e le i son e le ison e

Ky ri e e le i son e le ison e le ison e le i son e

e le i son e le i son e le i

son e le i son e le i son e le i son e le i son e

Ky ri e e le i son e le ison e le ison e le

24 25 26 27 28

i son e le i son

le i son e le i son Ky ri e e le i

le i son e le i son Ky ri e e le i son e

le i son e le i son Ky ri

e le i son e le i son

son e le i son e le i son

le i son e le i son e le i son e le i son

i son e le i son e le i son

29 30 31 32 33 34

Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son Ky_ri_e e le_i

_son Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son e le_i

le_i_son e le_i_son e le_i_son

e e le_i_son e le_i_son e le_i_son e le_i_son

Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son e le_i_son e le_i

Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son e le_i

Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son e le_i

Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son e le_i

35 36 37 38 39 40

_son e le_ison Ky_ri_e Ky_ri_e e le_i_son e le_ison e le_i_son e le_ison e

ison Ky_ri_e e le_i_son e le_ison e le

e le_i_son e le_i_son e le_ison Ky_ri_e e le_i_son e le_i_son e

Ky_ri_e e le_i_son e le_ison Ky_ri_e e le

_son e le_ison e le_i_son ky

_son e le_i_son e le_ison e le_i_son Ky_ri_e

_son e le_i_son e le_ison e le_ison e le_i

_son Ky_ri_e e le_ison Ky_ri_e e le_i_son e

41 42 43 44 45 46

le i son e le ison e le

ison Ky ri e e le ison e le i son e le

le i son e le i son e le

son e le ison e le ison Ky

ri e e le i son e le

Ky ri e e le i son e le

son e le i son e le i son e le

le i son e le i son Ky

47 48 49 50 51 52

i son e le

i son Ky

i son e le

ri

i son Ky ri e e le

i son e le

ri

53 54 55 56 57 58

ison e le

ri e e le i son

ison e le

e

i son e le ison e le

i

ison e le

59 60 61 62 63 64

ison e le ison e le ison e le

e le i son e le ison e le i

i son e le i son e

le

i son e le ison e le ison e le

son e le i son e le ison e le

i son e le i son e le

e le

6 5 5 5 6 6 6 5 6 5 26

Tasto solo

65 66 67 68 69 70

ison e le i son e le

son e le

le

i son e le i son e le

i son e le

i son e le

i son e le i son e le

71 72 73 74 75

i son

i son Ky ri e e le

i son Ky ri e e

i son e le ison e

i son

i son Ky ri e e le

i son e le i son Ky ri e e

i son e le ison e le i son Ky ri e e

76 77 78 79 80

le i son

i son e le i son e le i son

le i son Ky ri e e le i son e le

le i son Ky ri e e le i son e le i

le i son e le i son e

le i son e le i son e le i

le i son Ky ri e e le i son e le i

81 82 83 84 85 86

Ky ri e e le i son

le i son Ky ri e e le i son Ky ri e e

i son Ky ri e e le i son e le i son e le i son e

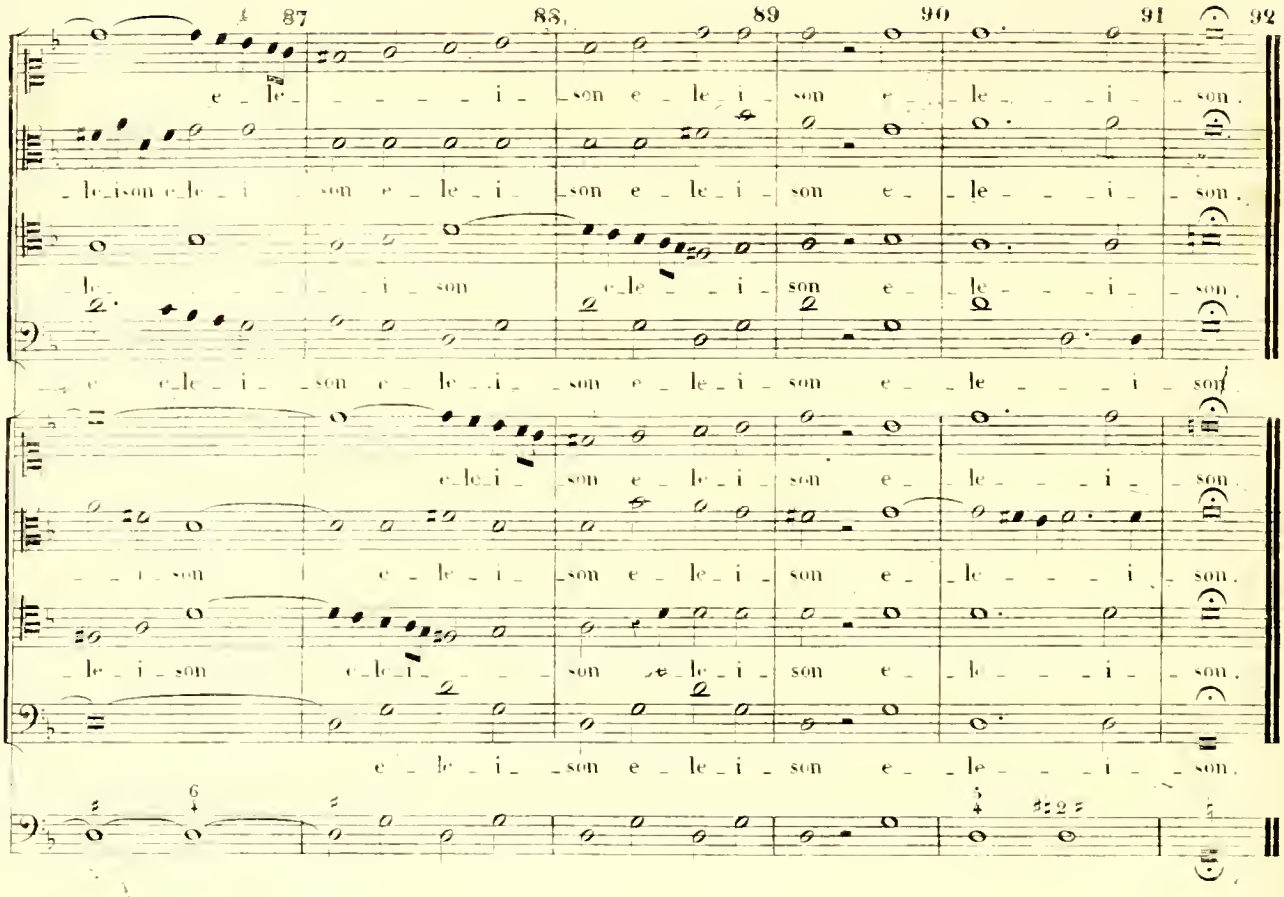
son e le i son Ky ri e e le i son Ky ri

Ky ri e e le i son e le i son

le i son Ky ri e e le i son e le

son e le i son Ky ri e e le i son e le i son e le i son e

son e le i son Ky ri e e le i son



500. Dans cette Fugue de SARTI, le sujet principal n'est dit d'abord que par le soprano et la basse du premier chœur, le ténor et le contralto du second. Le contre-sujet est dit par les quatre autres voix. A la dixième mesure commence un divertissement qui se prolonge jusqu'à la quinzième, où le contralto du premier chœur fait entendre l'entrée de la réponse, qu'il abandonne aussitôt, et le ténor du même chœur repond par le sujet, qu'il dit en entier. A la dixhuitième mesure, le soprano du second chœur fait une entrée du sujet, qu'il ne continue pas et à laquelle la basse du même chœur fait une réponse à la quarte du ton, qui se termine à la tonique. Alors commence un divertissement très élégant sur un fragment du sujet, qui est suivi d'un autre, commencant à la vingt-septième mesure, et qui est établi sur le mouvement du commencement du sujet.

A la trente-unième mesure, la basse du second chœur rentre par la réponse à la dominante, à laquelle le soprano du premier chœur répond par le sujet à la quarte du ton, finissant à la tonique, après quoi vient un divertissement qui se prolonge jusqu'à la quarante-cinquième mesure, où les deux basses sont réunies à l'unisson pour faire entendre le sujet par augmentation (*soggetto aggravato*). La réunion des deux voix à l'unisson se fait là pour rendre le sujet plus sensible, attendu la longueur excessive des notes. Ce sujet est accompagné par toutes les autres voix, qui font des mouvements très élegants, très purs et avec une plénitude d'harmonie admirable. A la soixante-neuvième mesure, les deux soprani sont réunis à l'unisson, et accompagnés par toutes les autres voix; et la fugue finit par un divertissement.

Cette fugue n'est pas d'un grand développement, et sa modulation est fort simple; mais ce qui la distingue, c'est l'art avec lequel toutes les voix marchent sans se nuire, avec pureté, élégance et plénitude d'harmonie. Sous ces rapports, il n'y a rien de plus parfait que ce morceau, et l'on ne peut trop l'étudier.

La fugue de CHERUBINI, qu'on trouve à la suite de celle-ci, est d'un développement beaucoup plus complet. J'ai cru devoir choisir ces deux modèles, dans des coupes différentes, afin qu'on put juger de la disposition qu'il faut adopter, soit qu'on veuille faire une fugue brève, soit qu'on se propose d'y faire entrer toutes les conditions possibles.

FUGUE à huit voix réelles par **CHERUBINI**.

Tempo a Capella

1. CHOEUR.

Et vi - tam ven-tu-ri sæ cu-li a - men a -

Et vi -

2. CHOEUR.

A - men

A - men a - men a -

A - men a -

ORGUE

tam ven-tu-ri sæ cu-li a - men a -

a - men a -

men a -

men a - men a -

12 13 14 15 16 17

men a men

men a men a

Et vi tam ven tu ri sae cu li a men a

Et vi tam ven tu ri

men a men a

men

men a men a

men a men

18 19 20 21 22 23

a men a

men a

men a men a men a men a

sae cu li a men a men

men

men

24 25 26 27 28 29

men a

men

men a

a men

et vi tam ven tu ris sae cu

30 31 32 33 34 35

men a men

a men a men

men a men a men

a men

et vi tam ven tu ri sae cu li a

et vi tam ven tu ri sae cu

li a men a

100 56 57 58 59 60

et vi tam ven tu ri sae

men et vi tam ven tu ri sae cu li

men men

et vi tam ven tu ri sae

men men

li men

men men

61 62 63 64 65 66

cu li men

men men

men men

cu li men

men men men

men men

men men men

47 48 49 50 51 52

men a

et vi tam ven tu ri sae cu

men a

men a men a

men a men a

et vi tam ven tu ri sae cu

a men

53 54 55 56 57 58

men a men a

men

li a men a men

men et vi tam ven tu ri

men a men et vi tam ven tu ri sae cu li a

men a men a men a

li a men a men

et vi tam ven tu ri sae cu li a

102

59 60 61 62 63 64

men a_men a_men a_men a

men a_men a_men a_men

a_men a_men a_men

sæ_cu_li a_men a_men

men

men a men

a men amen a_men

men amen a_men

65 66 67 68 69 70

men

a men

a

a

a

a men

a men

tasto solo

71 72 73 74 75 76

a men a men a

a men a men a

a men a men a

men a men a men a

men a men a men

men a men a men

men a men a men

a men a men

a men a men

men

men a men a

men a men a

men

a men a men a men a men a men

a men a men a men a men a men a men

a men a men a men a men a men a men

a men a men a men a men a men a men

77 78 79 80 81 82

83 84 85 86 87 88

men a men

men a men

men a_men

men a_men

a men

a men Et vi tam ven_tu_ri sæ cu li a

a men a men a

a men

89 90 91 92 93 94

Et vi

a

Et vi tam ven_tu_ri sæ cu li a

men a men a men a men

men a men a men

95 96 97 98 99 100

et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu

- tam ven - tu - ri sae - - - cu - li a - - - - men a - - - - men a - - - - - -

- men a - - - men a - - - - - - - - - men a - - - - - -

- men a - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - - - -

a - - - - - - - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - -

a - - - - men a - - - - - - - - - - - men a - men a -

101 102 103 104 105 106

- li a - - - - - - - - - - men a - - - - men a - - - - men a - - - - men

- - men a - - - - - men a - - - - - - - - - - - men a - - -

- men a - - - - - - - - - - - men a - - - - men a - men

et vi - tam ven - tu - ri

- - - - - - - - - - - - men a - - - - men a - - -

- - men a - - - - men a - - - - - men a -

- men a - men a - - men a - - - - - - -

et vi - - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - -

6 5 5 6 5 5 6 6

106 107 108 109 110 111 112

a men a men a-men a men a

men a men a men a

a men a men a

sæ cu li a-men a men a men a men

men a men a men

men a men a men a men a men

men a-men a men a-men a men a men a

men a men a men a men a men a

men a men a men a men a men a men a

men a men a men a men a men a men a

men a men a men a men a men a men a

men a men a men a men a men a men a

men a men a men a men a men a men a

men a men a men a men a men a men a

113 114 115 116 117 118

men et vi tam ven tu ri sæ culi

men a-men a

men a men

a men a men et vi

men et vi

a men a men a

men a men a

men a men et vi tam ven tu ri sæ

119 120 121 122 123 124

ven - tu - ri sae - - cu - li a - - - - men a - - - - - men

a - - - - - - men a - - - men

- tam ven - tu - ri sae - - cu - li a - - - - - - - men

- tam ven - tu - ri sae - - cu - li a - - - - men

- - - - - - men a - - men a - - - -

- men a - - - men a - - - - - - - men a - - - - - - - -

- - - cu - li a - - - - - - - men a - - - -

125 126 127 128 129 130

- - - - - men a - - - - - - - men

a - - - - men a - - - - - - - men

a - - - - men a - - - - men

a - - - - men a - - - men

a - - - - men a - - - - - - men a - - - - -

- men a - - - men a - - - -

men a - - - - - - - - men a - - - -

- men a - - - - - - - - men a - - - -

151 152 153 154 155 156

a men et vi tam

men a men

a men a men

a men et vi tam

men et vi tam et

men a men a

men a men a

men et vi tam et

157 158 159 140 141 142

a men a men a

men a men a men

men a men a men

ven tu ri sæculi a men a men

vi tam a men

men a men a men a

men a men a men

vi tam ven tu ri sæculi a men a

143 144 145 146 147 148

men a - men a - men a - men a - men a -

a - - men a - men a - - men a - men a -

a - - - - - men a - - - men a - - men a -

a - - - - men a - - - - men

a - - - - - men a - - - - - men a -

- men a - - men a - men a - - - men

- men a - - - - - men a - - - - - men

- men a - - - men a - - men

men a - - men a - - men a - men a -

149 150 151 152 153 154

men a - - men a - - - men

men a - - - men

men a - - - - - men a - - - - - men a -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a -

- men a - - - men a - - men a -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a -

men

- men a - - - men a -

155 156 157 158 159 160

a men a

a men a men a men a

men a men a

men a men a men

men a

men a men a men

men a

men a men a men

161 162 163 164 165 166

men et vi tam ven tu ri see cu

men men et vi

men a men a men a

men

men a men

men a men a men a

men men

men a men a men

167 168 169 170 171 172

li a men a men

tam ven tu ri sae cu li a men

men

a mena men

a men a men a men a

men a men a men

et vi tam ven tu ri sae cu li a men

et vi tam ven tu ri sae cu

173 174 175 176 177

a men

a men

a men

men

men

a

a

li

178 179 180 181 182

a - men amen

a - men a -

a - men a -

et vi -

et

- men a - men

men a -

- men a -

183 184 185 186 187 188

a - men a - men a - men a - men a - men a - men

- men a - men a - men

- men a - men a - men a - men a - men a - men a -

tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men a - men a -

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men

a - men a - men a - men a - men a - men a - men a -

- men a - men a - men a - men a - men a - men a - men

- men a - men a - men a men a - men

189 190 191 192 193 194

a_ men a men et

men a men a men et vi_

men a men a men a_

men a men a_men a men

a_ men a_men et vi_ tam ven_tu_ri sæ_ cu_li

men a_men et vi_ tam ven_ tu_ri sæ_ cu_li

a men.

195 196 197 198 199 200

vi_ tam ven_ tu_ri sæ_ cu_li a men a_

tam ven_tu_ri sæ_ cu_li a men a_

men et vi_ tam ven_tu_ri

a men et vi_ tam ven_

a men a men

a men

et vi_ tam ven_ tu_ri sæ_ cu_li a_

et vi_ tam ven_tu_ri sæ_cu_li a_

201 202 203 204 205 206

men et vi_tam vi_tam ven_tu_ri

men et vi_tam ven_tu_ri ven_tu_ri

sae_cu_li a_men a_men a_men et vi_tam ven_tu_ri

_tu_ri sae_cu_li a_men a_men a_men vi_tam ven_tu_

et vi_tam ven_tu_ri sae_

et vi_tam ven_tu_ri sae_

men et vi_tam ven_tu_ri sae_cu_li et vi_

men a_men a_men a_men et vi_tam ven_

207 208 209 210 211 212

sae_cu_li sae_cu_li a_ men a_ men

sae_cu_li a_ men a_

ven_tu_ri sae_cu_li

_ri sae_cu_li a_ men a_ men a_

_cu_li a_ men

cu_li a_ mena_

_tam ven_tu_ri sae_cu_li a_ men

_tu_ri sae_cu_li a_ men a_ men

213 214 215 216 217 218

a men et vi

men a mena men et vi tam ven

a men et vi tam ven tu ri

men a men a men a men

a men

men a men

men a men a men et

men a men

219 220 221 222 223 224

tam ven tu ri sae cu li a men a men a

tu ri ven tu ri sae cu li a men a

sae cu li a men a men a men a men a men

et vi tam ven tu ri sae cu li a men a

et vi tam ven tu ri sae cu li a men a

vi tam ven tu ri sae cu li a men a men a

225 226 227 228 229 230

men a men a-men a men a men a

men a men a-men a men a men

a men a men a men

a men a-men a men a men

men a-men a men a men

men a-men a men a-men a men a men a

men a men a men a men a

a-men a-men a men a men

231 232 233 234 235 236

men a men a men a men

a men a-men a men a men

men a men a men a men

a men a-men a men a men

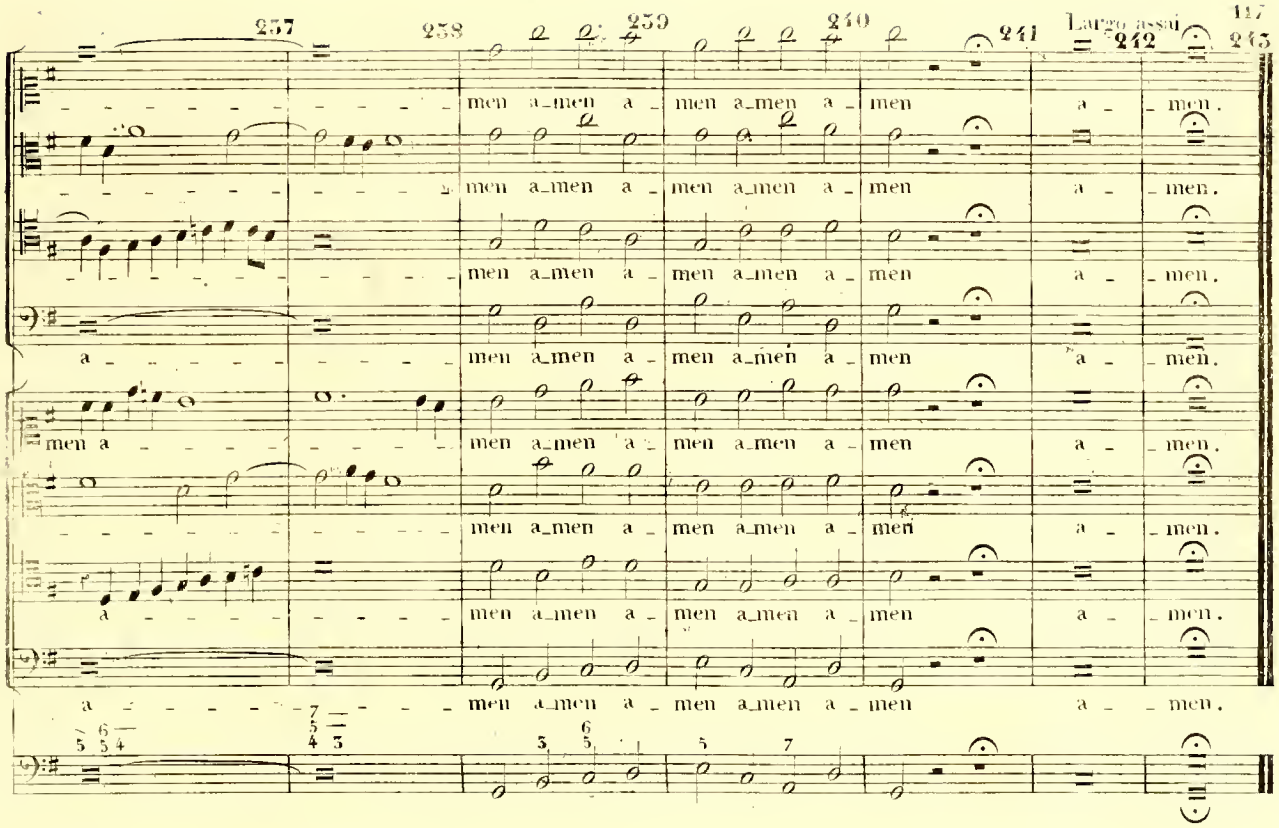
a men a men a men a men

men a men a men a men

men a men a men a men

men a men a men a men

a men a men a men a men



501. Dans l'exposition de la belle fugue qu'on vient de voir, le sujet et la réponse sont dits par les quatre voix du premier choeur, et les contresujets, au nombre de trois, sont placés dans le second. Après l'entrée du sujet et de la réponse par les deux premières voix, on voit un divertissement sur le troisième contresujet, qui précède la rentrée du sujet par la troisième voix du premier choeur.

Après les quatre premières entrées, un divertissement à quatre parties est fait par les voix du premier choeur, pour préparer au renversement du sujet principal et de la réponse par le second. Pendant ce renversement les contresujets passent dans le premier choeur. La quatrième entrée du renversement se fait en AGGRAVATO, et les deux soprani y sont réunis à l'unisson pour le rendre plus sensible; toutes les autres voix y font un accompagnement dans le style des contresujets.

A la 42e mesure commence un divertissement pour moduler au ton relatif mineur, jusqu'à la cinquante-deuxième mesure, où la basse du second choeur fait entendre les deux premières mesures du sujet, auxquelles le soprano du même choeur répond dans un autre ton. Viennent ensuite des divertissements sur les divers contresujets, qui se prolongent jusqu'à la quatre-vingt-quatrième.

A la quatre-vingt-cinquième, les sujets sont pris par mouvement contraire, et les voix y font leurs entrées successives, comme dans une fugue nouvelle; à la cent-cinquième mesure elles sont toutes réunies et font un travail admirable d'entrées de sujets, de contresujets, d'imitations de tout genre, jusqu'à la cent-soixante-troisième mesure, où il se fait un repos. Alors commence la strette, sur laquelle marchent les contresujets; cette strette est suivie d'imitations d'un travail exquis, qui mènent à une strette sur les contresujets, laquelle est suivie du renversement de la première strette et d'imitations serrées. A la deux-cent-dix-septième mesure commence la pédale, sur laquelle on trouve une strette du sujet plus vive que la première, et la fugue se termine par un divertissement.

Cette fugue, où tous les artifices du genre sont mis en usage avec un rare bonheur, malgré l'excessive difficulté causée par le grand nombre de voix, n'avait point de modèle d'un tel développement. J'engage tous ceux qui étudient l'art de la composition à méditer les beautés de cet ouvrage, et à y revenir sans cesse, car ils ne découvriront pas d'abord tout ce qu'une fugue semblable renferme d'art et de science.

CHAPITRE X.

DES FUGUES ACCOMPAGNÉES.

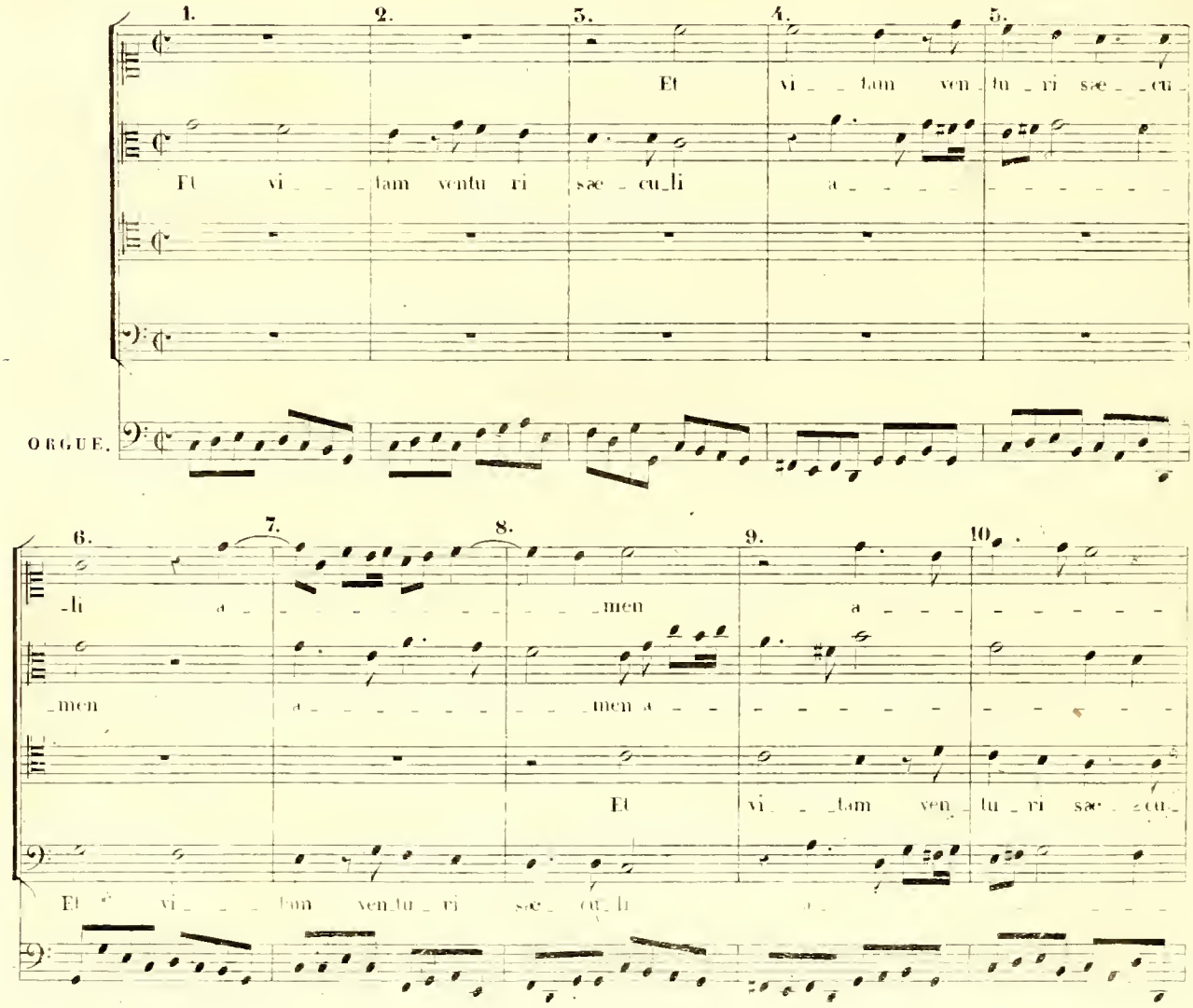
302. Depuis plus de deux siècles, presque toute la musique qu'on chante dans les Eglises est accompagnée, soit par l'orgue, à qui se joignent quelquefois des basses, soit par un orchestre plus ou moins nombreux. Les fugues sont aussi soutenues par l'un ou l'autre de ces accompagnements.

303. L'accompagnement de l'orgue peut être de deux espèces: C'est quelquefois simplement la basse du chant surmontée de chiffres indiquant l'harmonie que l'organiste doit exécuter de la main droite sur le clavier; telles sont les basses des deux fugues de SARTI et CHERUBINI, qu'on vient de voir; ou c'est une basse instrumentale dont la forme diffère de celle du chant, et qui a quelquefois un mouvement continu pendant toute la durée de la fugue.

Ce genre d'accompagnement fut très usité en Italie pendant le cours du dixhuitième siècle ; JACQUES ANTOINE PERTI, DURANTE, JOMELLI, en ont donné des exemples. La perfection d'un accompagnement de cette nature consiste dans l'élégance des mouvements de la basse, qui ne doit répéter les notes que le moins possible. En voici un exemple de PERTI, qui pourra servir de modèle.

Fugue à quatre voix avec accompagnement de Basse instrumentale obligée.

Par JACQUES ANTOINE PERTI.



11. 12. 13. 14. 15.

-men et vi - - tam ven-tu - ri sæ - - cu-li

-men a - - - men a - - - - - - men a - -

li a - men a - -

-men a - - - - - - - - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - - - - - -

16. 17. 18. 19. 20.

a - men a - - men a - - - - - - - -

men et vi - - tam ven-tu - ri

men a - - - men a - - men a - - - - -

men a - - - - - - - - - - men

21. 22. 23. 24. 25. 26.

- men a - - - - men a - - - - - - - men et

sæ - cu-li a - - men a - - - - - - men

men et vi - - tam ven-tu - ri sæ - cu-li

et vi - - tam ven-tu - ri sæ - cu - li a - - - - - - - - - - - - -

27. 28. 29. 30. 31.

vi - - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - - - - - - - - men a - - -

a - - - - - - - - men et vi - - - - tam ven - tu - ri sæ - - cu - li

a - men a - - - - - - - - - - men et

- - - - - - - - - - - - - - - - - - men a - men

32. 33. 34. 35. 36. 37.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - men et vi - - - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - -

a - - - - - - - - - - men a - - - men a - - - - - - - - - - - - - - - - - -

vi - - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - - - - men a - - - - - - - - - - - - - -

et vi - - - tam ven - tu - ri sæ - - cu - li a - - - - - - - -

38. 39. 40. 41. 42. 43.

- men a - - - - - - - - - - men.

- - - - - - - - - - - - - men a - - - - - - - - - - - - - - - - - - men a - - - - - - men.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - men a - men.

- - - - - - - - - - men - men.

F. T. et C. 1760 (?)

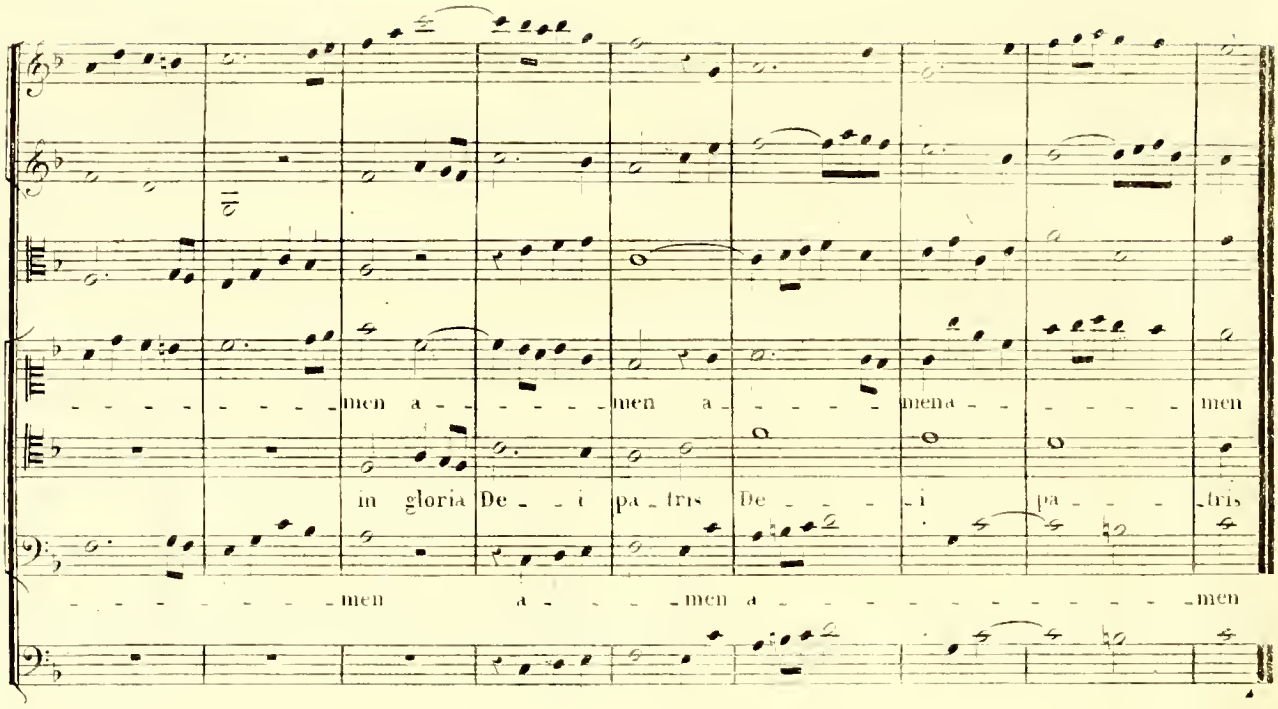
504. Lorsque la Fugue est accompagnée par l'orchestre, on fait ordinairement commencer les Violons, Violes et Basses successivement comme les voix, et l'accompagnement qu'ils font n'est autre que le sujet et les contresujets, qu'on brode par des notes de passage, si ces mêmes sujets et contresujets sont composés de notes dont le mouvement n'est point assez rapide. En voici un exemple tiré de la fugue du *gloria* d'une Messe à trois voix composée par CHERUBINI.

Allegro.

Violons.

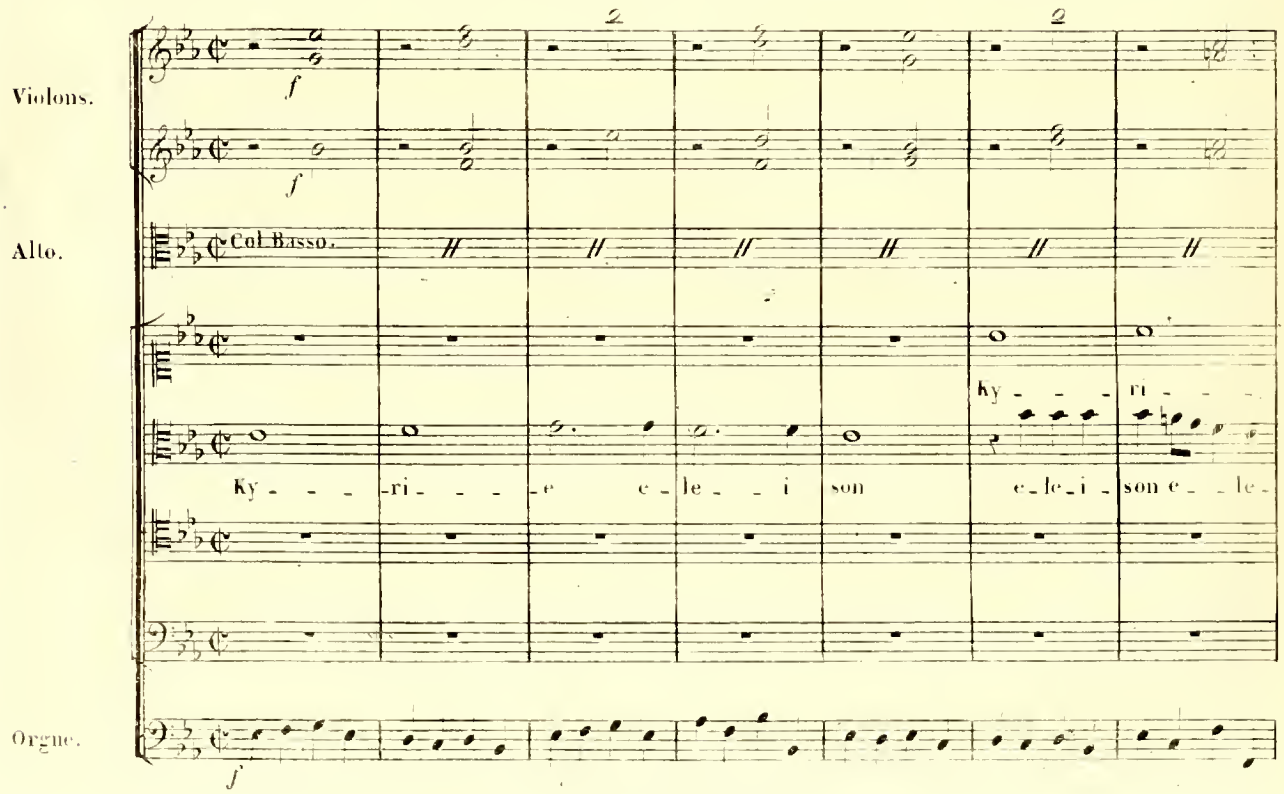
Alto.

In gloria De - - i pa_tris De - - - - i pa - - - tris a_men a - - - - - - - - - - men a - - - - - - - - - -



305. Les instrumens à vent ne s'introduisent dans la fugue traitée de cette manière, qu'après l'exposition, afin d'augmenter l'intérêt et l'effet pour le reste.

Il est une autre manière d'accompagner la fugue, qui consiste à choisir une forme quelconque qui se continue pendant toute la durée de la fugue, telle est la suivante tirée de la Messe de REQUIEM de JOMELLI.



-e e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-

i son e-le-i-son e-le-i-

Ky-ri-e e-le-i-

-son e-le-i-son e-le-i-son Ky-

son Ky-ri-e e-le-i-son e-le-

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-

-son e-le-i-son e-le-i-son e-

506. L'intérêt de l'accompagnement doit s'accroître par degrés, comme celui de la fugue elle-même; on ne peut prescrire à cet égard de règles au compositeur: s'il a du génie, il trouvera des choses neuves, inattendues et capables de produire le plus grand effet dans un style qui semble en être peu susceptible. Un des plus beaux exemples qu'on puisse citer, parmi les créations de ce genre, est l'accompagnement que CHERUBINI a placé sur la strette de la fugue à trois voix dont j'ai donné l'exposition. Cet accompagnement consiste dans une espèce de fugue sur un Thème nouveau, d'un style vif et serré, convenable aux instrumens. Avant cet exemple on ne connaissait rien de semblable. Le voici:

Violons.

Alto.

Vlle et C.-B.

pp stacc:

pp stacc:

pp stacc:

In glo_ria De - - - i pa_tris De_i pa - - - tris a - - - - - men

In glo_ria De - - - i pa_tris De_i

In glo_ria De - - - i pa_tris in glo_ri_a in glo - - ri_a

in glo_ria De - - - i pa - tris a - - - -

pa - - - - tris a - - - - - - - - men in glo_ria De - - - i

De - - - - - - i pa - - - - - - - - tris in glo_ria De - - - i pa_tris a - - -

men a men a men a men a

pa_tris De_i pa_tris a_men a_men a_men a_men

men a men a men a men a men a

men a men a men a men a_men

men a men a men a men a men a_men

men a men a men a men a men a_men

E.T.et Cie 1760.

CHAPITRE XI.

DES FUGUES INSTRUMENTALES.

307. Jusqu'ici je n'ai eu pour objet que les compositions destinées aux voix, et la plupart des règles que j'ai énoncées avaient pour but de favoriser ou l'intonation, ou la vocalisation, ou la prononciation des paroles. Mais les difficultés qu'il faut prévoir et éviter, quand il s'agit des voix, n'ont point lieu dans les instruments à sons fixes, dont la justesse ne se modifie que par les variations de l'atmosphère, ou par des accidents particuliers. Quant à ceux dont le doigté détermine l'intonation, l'habileté de l'exécutant supplée à l'invariabilité qui leur manque: aussi les règles qui s'appliquent à la musique instrumentale sont elles beaucoup moins rigoureuses, puisqu'elles n'ont pour objet que la pûreté de l'harmonie.

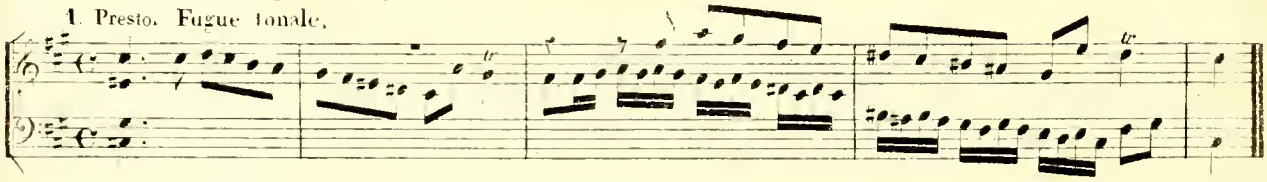
308. On voit que de la différence dans le but qu'on se propose naissent les différences dans la doctrine. Or, s'il arrive que de deux peuples, l'un préfère la musique vocale, parceque le climat sous lequel il vît, l'harmonie de sa langue et la délicatesse de ses organes lui sont plus favorables, tandis que l'autre, ne jouissant pas des mêmes avantages, a plus de penchant pour l'instrumentale, le premier mettra toutes ses jouissances dans la mélodie, et l'harmonie ne pourra lui plaire qu'autant qu'elle participera de la douceur et de la pûreté du chant, que tous ses efforts tendront à rendre facile; l'autre, au contraire, plus harmoniste que chanteur, aimera les dissonances, et n'ayant à craindre pour l'objet de ses affections aucune difficulté d'intonation, hasardera des mouvements mélodiques et relatifs que le premier réprouverait.

De là des écoles opposées; des écrivains didactiques enseignant des choses en apparence contradictoires; enfin, de là l'incertitude des lecteurs, lorsque le temps aura consacré les principes admis dans l'une et l'autre école, et fait oublier l'origine de leur contradiction. Telle est l'histoire de la science musicale des anciens maîtres Italiens et de celle des Allemands. Ceux là, voulant favoriser le chant, ont fait des règles sévères concernant les intervalles à franchir, la succession des consonnances, la préparation et la résolution des dissonances; ceux-ci, au contraire, ont admis tous les mouvements comme bons, pourvu qu'ils concourent à augmenter l'effet de l'harmonie, ont multiplié les dissonances naturelles, par substitution, par altération, par retardement, &c. et ne se sont pas montrés fort scrupuleux sur la manière dont ils les résolvent, parcequ'opérant sur des notes de peu de durée, la rapidité du mouvement ne permet pas à l'oreille d'apprécier la marche vicieuse des intervalles. Tous ont anathématisés les principes de leurs adversaires, oubliant qu'il s'agissait de choses différentes.

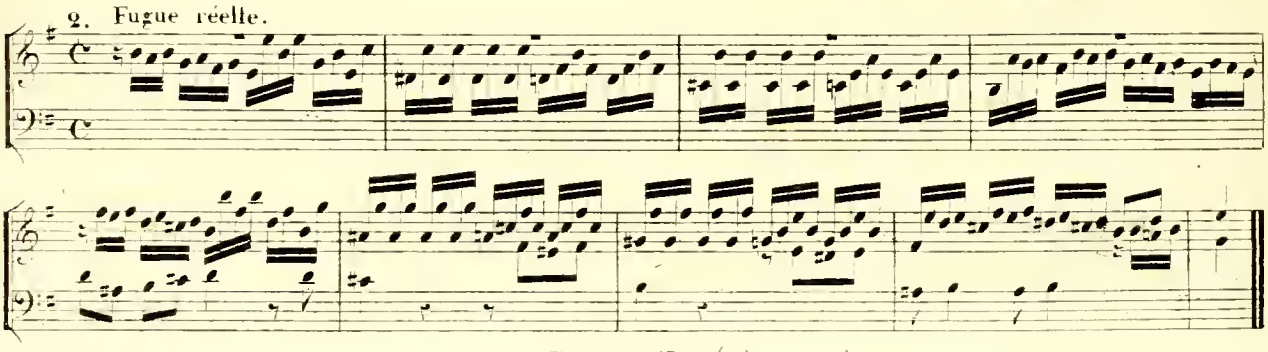
309. La réponse des sujets de fugues instrumentales doit être faite conformement aux principes des fugues vocales, que j'ai exposés dans le deuxième chapitre du quatrième livre de ce traité. J'ai fait voir (§ 246) dans quelle erreur tombent les compositeurs qui croient pouvoir employer dans ce style des réponses de fantaisie.

Toute réponse d'un sujet de fugue instrumentale est donc réelle ou tonale, quelle que soit la forme de ce sujet. Prenons, pour démonstration de cet axiome, quelques uns des sujets les plus libres des fugues de Jean Sébastien Bach; par exemple, ceux-ci:

1. Presto. Fugue tonale.

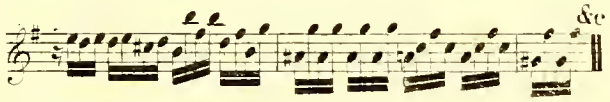


2. Fugue réelle.



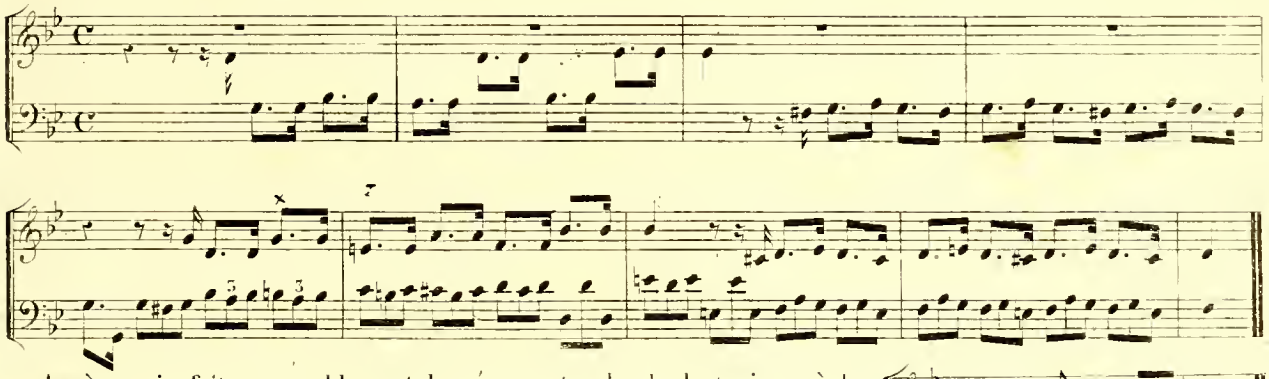
La première de ces fugues est tonale. Le sujet descend de la dominante à la tonique, et parcourt conséquemment une quinte; d'où il suit que la réponse ne peut parcourir qu'une quarte, en allant de la tonique à la dominante. Ici donc s'applique la règle générale qui veut qu'au mouvement de seconde on réponde par un mouvement de tierce, afin de mettre les demi-tons aux mêmes places que dans le sujet.

La fugue marquée 2 est traitée d'une manière réelle, c'est-à-dire, sans mutation dans la réponse. Pour que la réponse eut été tonale, il aurait fallu faire:

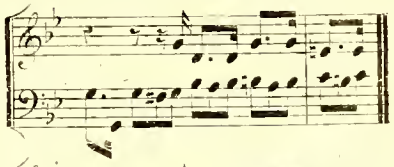


Mais le commencement de cette réponse est monotone, et ce motif a sans doute déterminé Bach à préférer la réponse réelle.

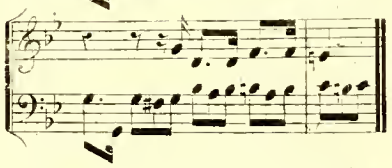
310. On ne sait quel scrupule a conduit cet illustre musicien à faire une fausse réponse dans la fugue suivante:



Après avoir fait convenablement la réponse tonale de la tonique à la dominante, il n'y avait plus aucune mutation à introduire dans cette réponse, et au lieu de ce passage:

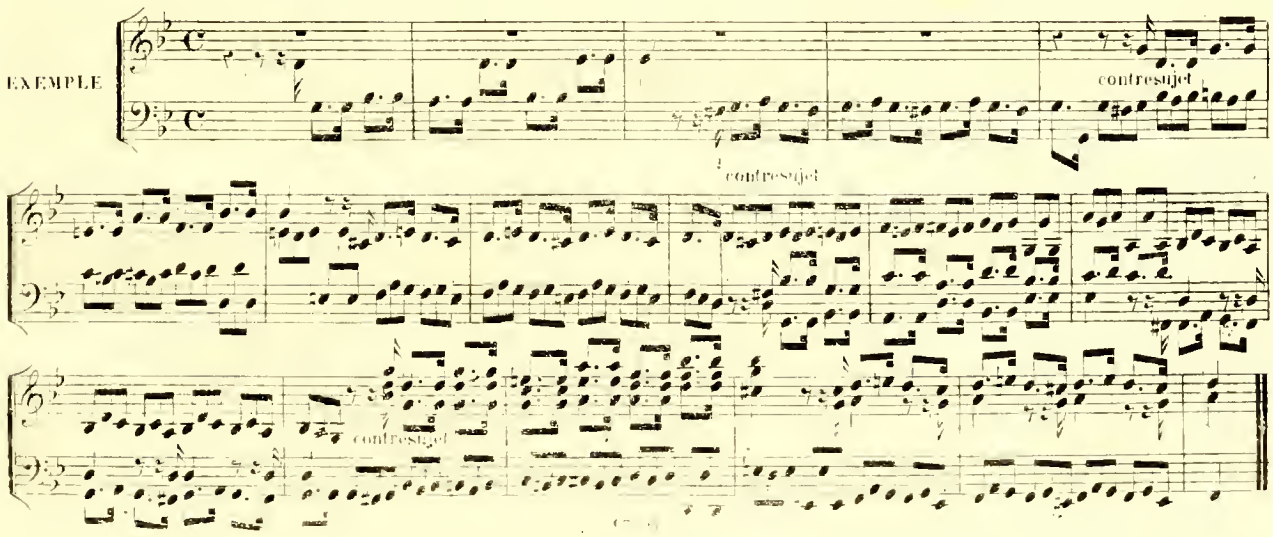


le compositeur aurait du écrire comme ceci:.....

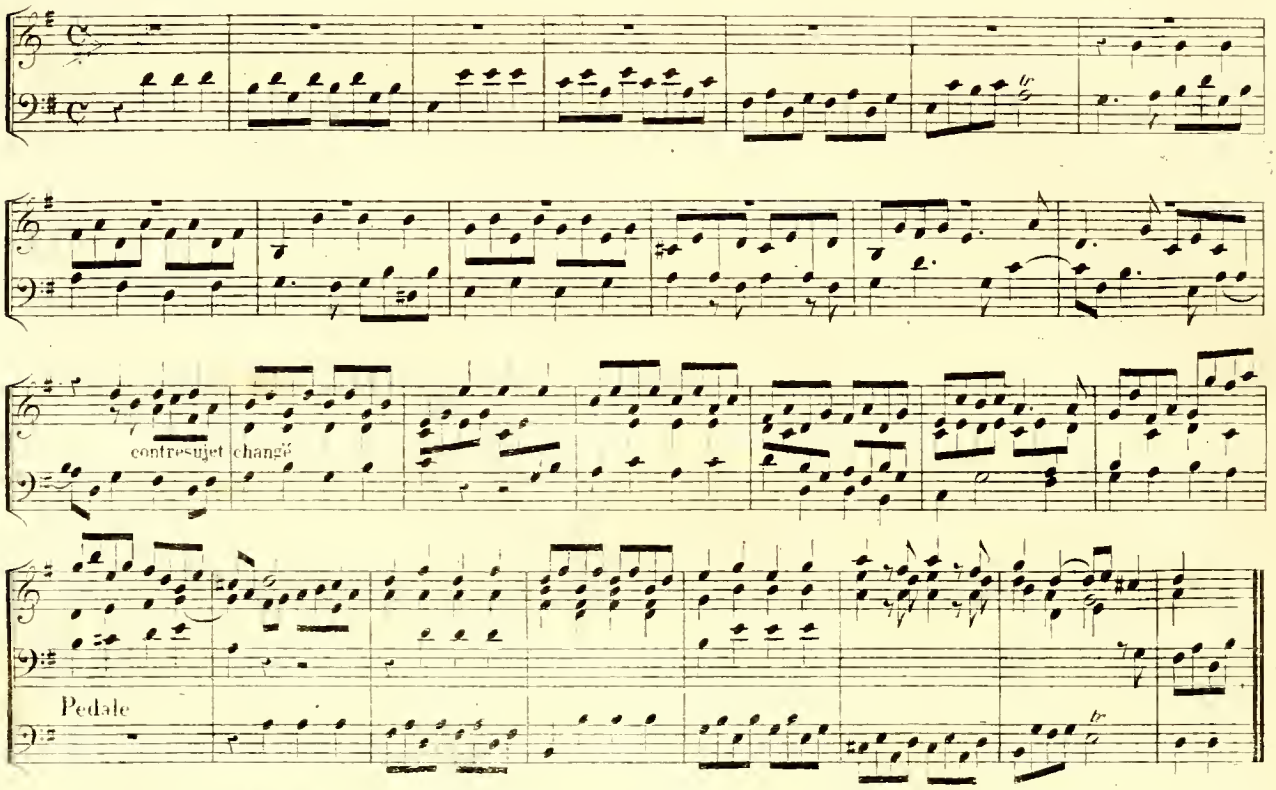


sans craindre d'employer la quinte mineure de FA contre SI ♭, car cette quinte attractive est caractéristique de la tonalité moderne dans laquelle cette fugue est écrite.

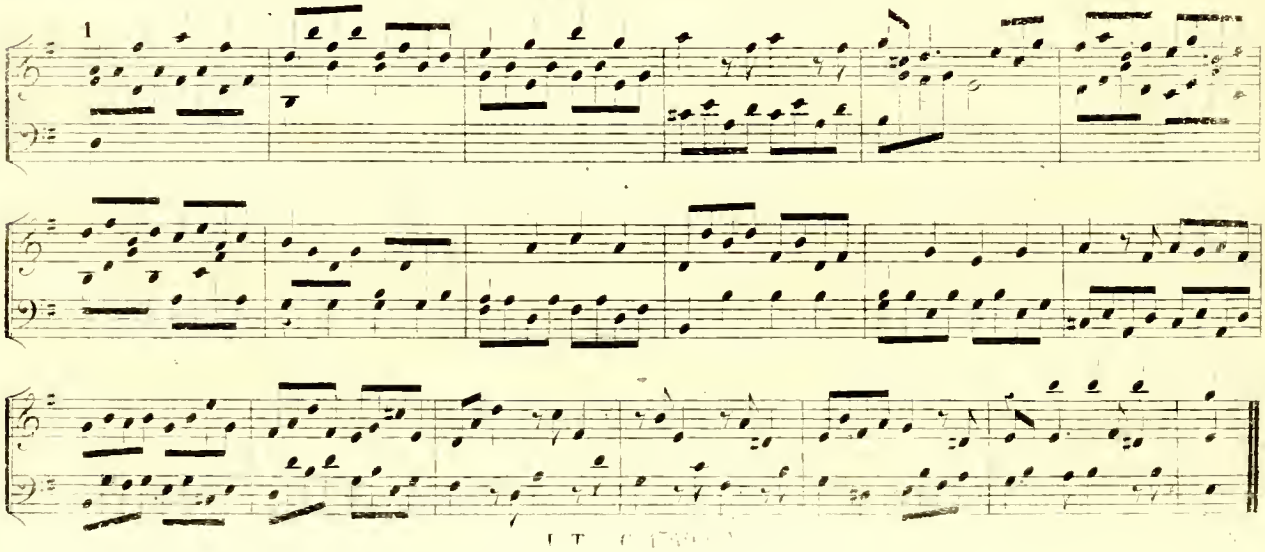
311. Les contresujets sont quelquefois conservés dans les différentes répercussions du sujet et de la réponse, comme on le voit dans cette même fugue de Bach qui vient d'être citée:

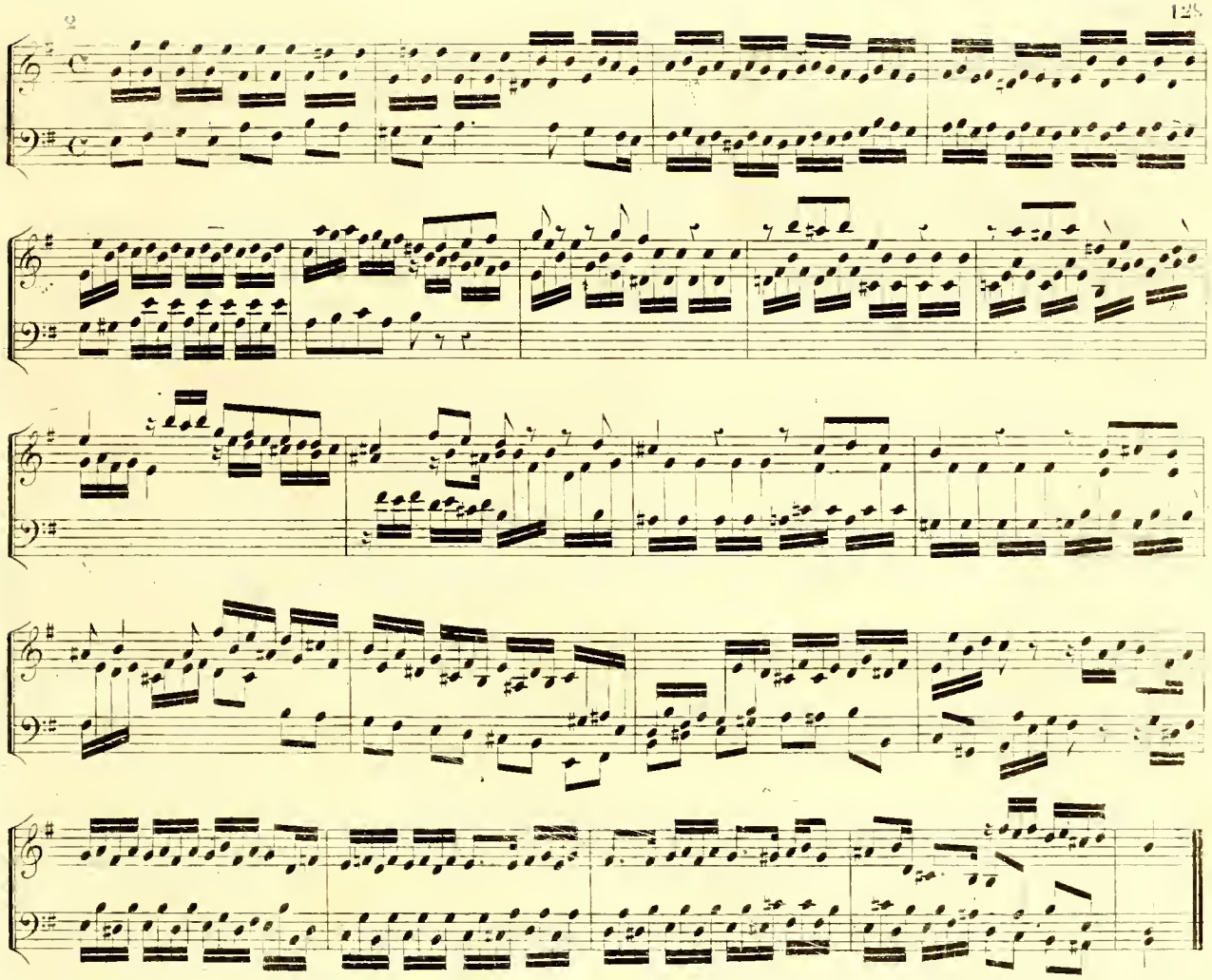


Mais la liberté du genre instrumental fait aussi employer des contresujets que le compositeur modifie dans les renversements des répercussions du sujet et de la réponse. Les exemples de ces contresujets sont en grand nombre, mais je n'en rapporterai qu'un seul exemple, pour abréger. Il est tiré d'un des Trios à trois claviers pour l'orgue de J. S. Bach. Le voici:

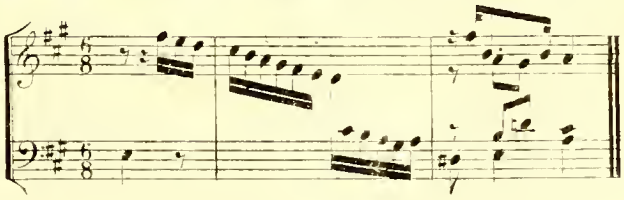


312. Dans les divertissemens ou épisodes des fugues pour des instrumens séparés tels que les Violons, Violes et Basses, le nombre de parties est toujours complet, sauf les repos nécessaires pour les rentrées du sujet, de la réponse, des contresujets et des imitations; mais dans les fugues pour l'orgue ou pour le piano, les difficultés du doigter font faire quelquefois usage, pendant un temps assez long, d'imitations à deux parties avant de faire rentrer la troisième et la quatrième. De là vient que quelques fugues de Bach ne paraissent pas toujours justifier le titre de *fugues à quatre parties* qu'on leur donne. Je citerai pour exemple un long passage de la fugue précédente, et un autre de la fugue en MI mineur N.° 2 du § 308.

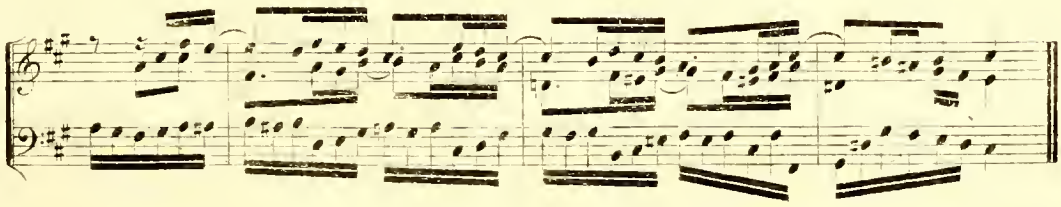




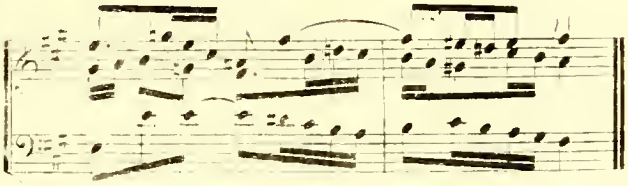
313. Bien des imperfections harmoniques se font remarquer dans les fugues instrumentales des plus grands compositeurs allemands; ce sont ou des dissonances de prolongation qui ne sont pas préparées, et qui sont attaquées sans antécédens, comme dans ce passage d'une fugue de Bach:



Ou des préparations de dissonances par des notes courtes et sans valeur, dont le défaut principal est de détruire le sentiment du rhythme. On en voit un exemple dans la même fugue. Le voici:



Ou bien encore, et ceci est fréquent, ce sont des fausses relations résultant de changemens de tons opérés par des notes de trop courte durée, comme dans ce passage:



On pourrait citer mille autres exemples d'incorrection sous le rapport de l'harmonie et de la tonalité; mais toutes ces choses qui seraient intolérables dans la musique vocale où la valeur des notes est de longue durée, sont moins choquantes dans la rapidité de mouvement et avec les notes de courte durée de la musique instrumentale. On ne peut que regretter toutefois qu'un homme de si grand génie que J. S. Bach n'ait pas été plus scrupuleux, concernant l'emploi d'une multitude de successions harmoniques, qu'il aurait pu faire disparaître de ses ouvrages, sans que sa pensée en souffrit, et sans que leur effet fût diminué.

314. Les observations précédentes, concernant les libertés admises dans les fugues instrumentales me paraissent suffisantes. Il ne me reste plus qu'à donner quelques modèles de fugues de cette espèce pour compléter l'instruction relative à ce genre de composition.

FUGUE À 3 PARTIES.

J. S. BACH. Allegro

Mode majeur.

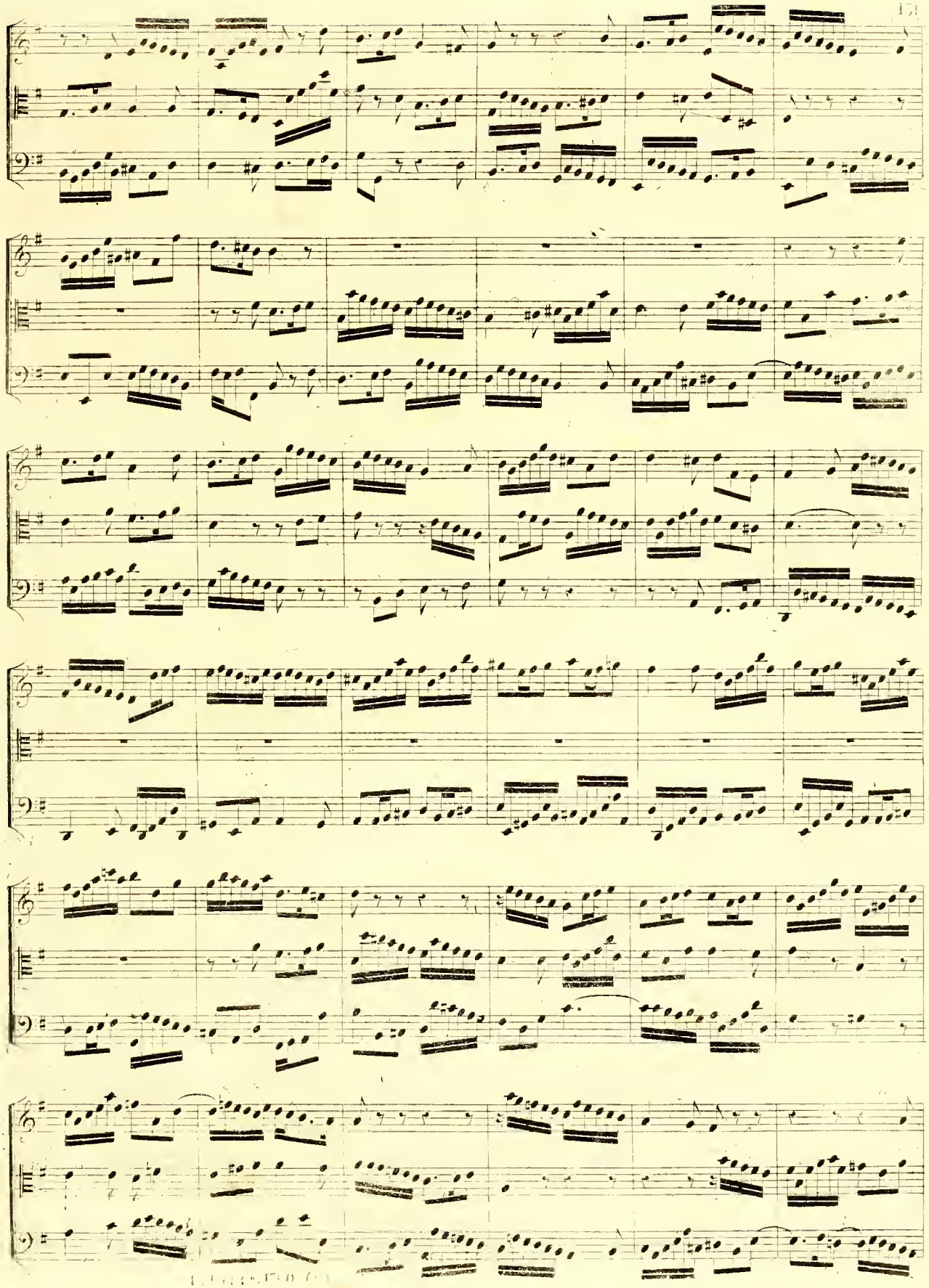
(1)

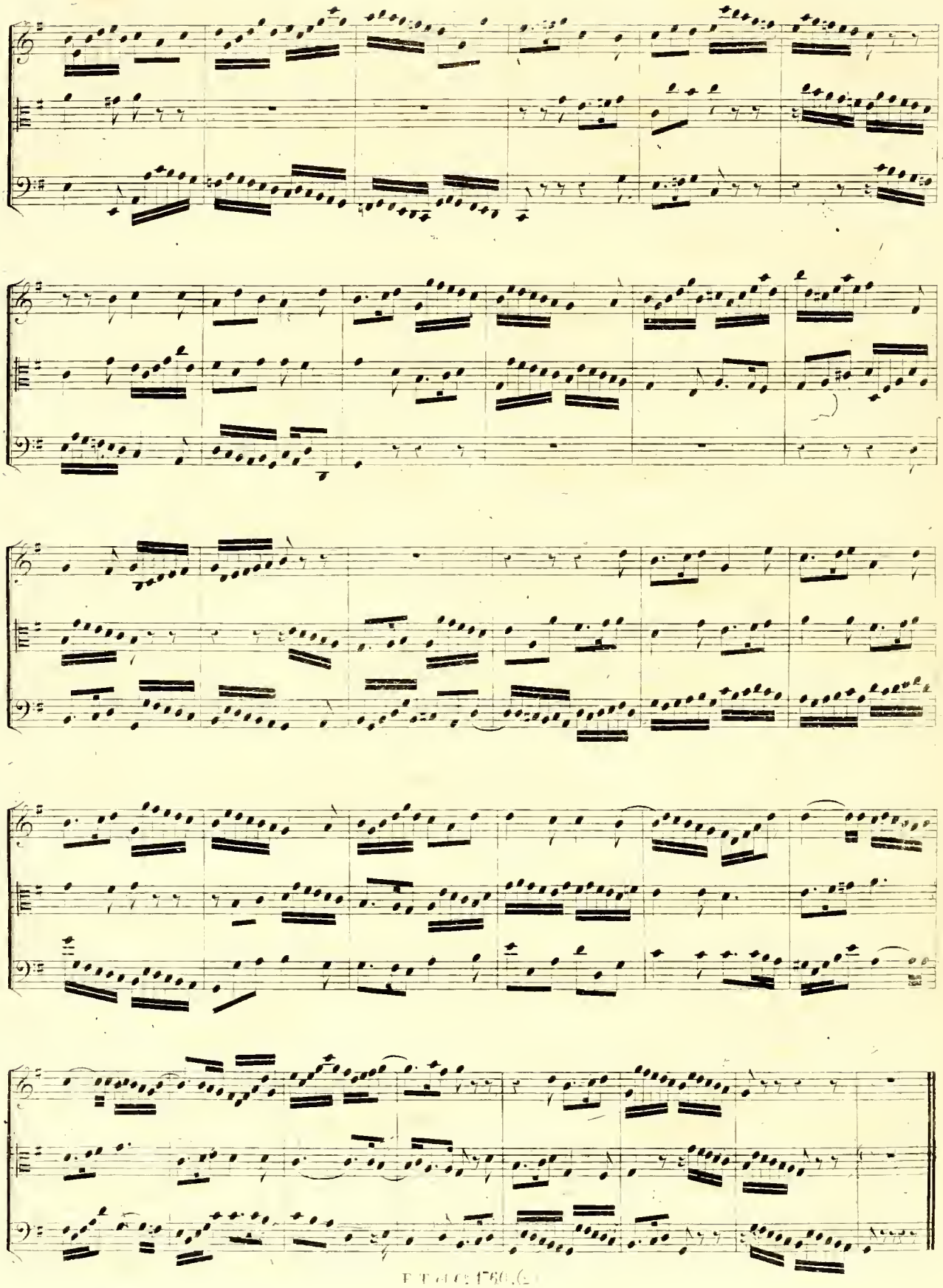
(2)

(2)

(1) Ici le contresujet est libre et n'est pas le renversement du premier.

(2) Cette rentrée du sujet et de la réponse par les mêmes parties et dans le même ordre qu'au commencement de la fugue est une cause de monotonie.

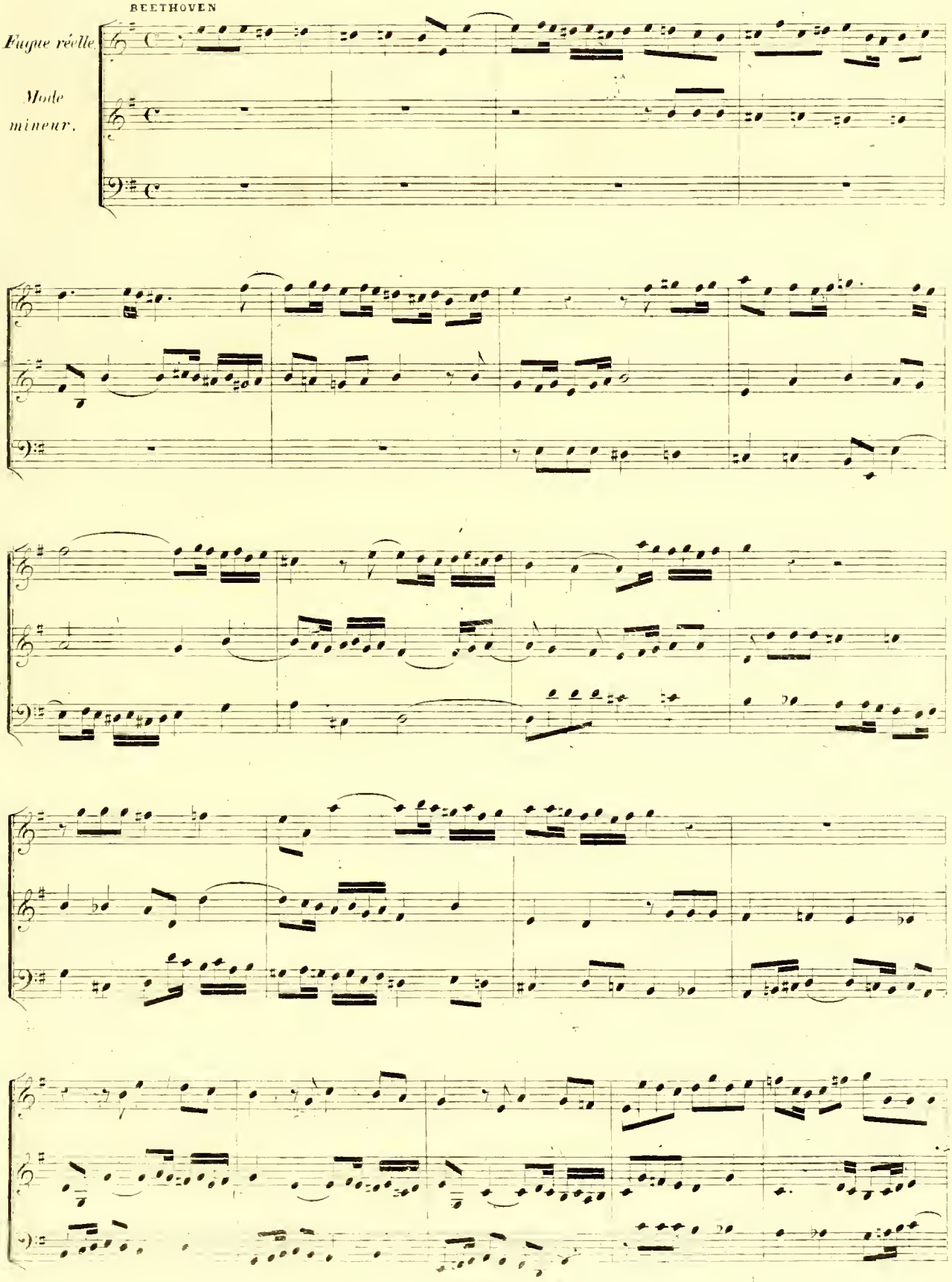


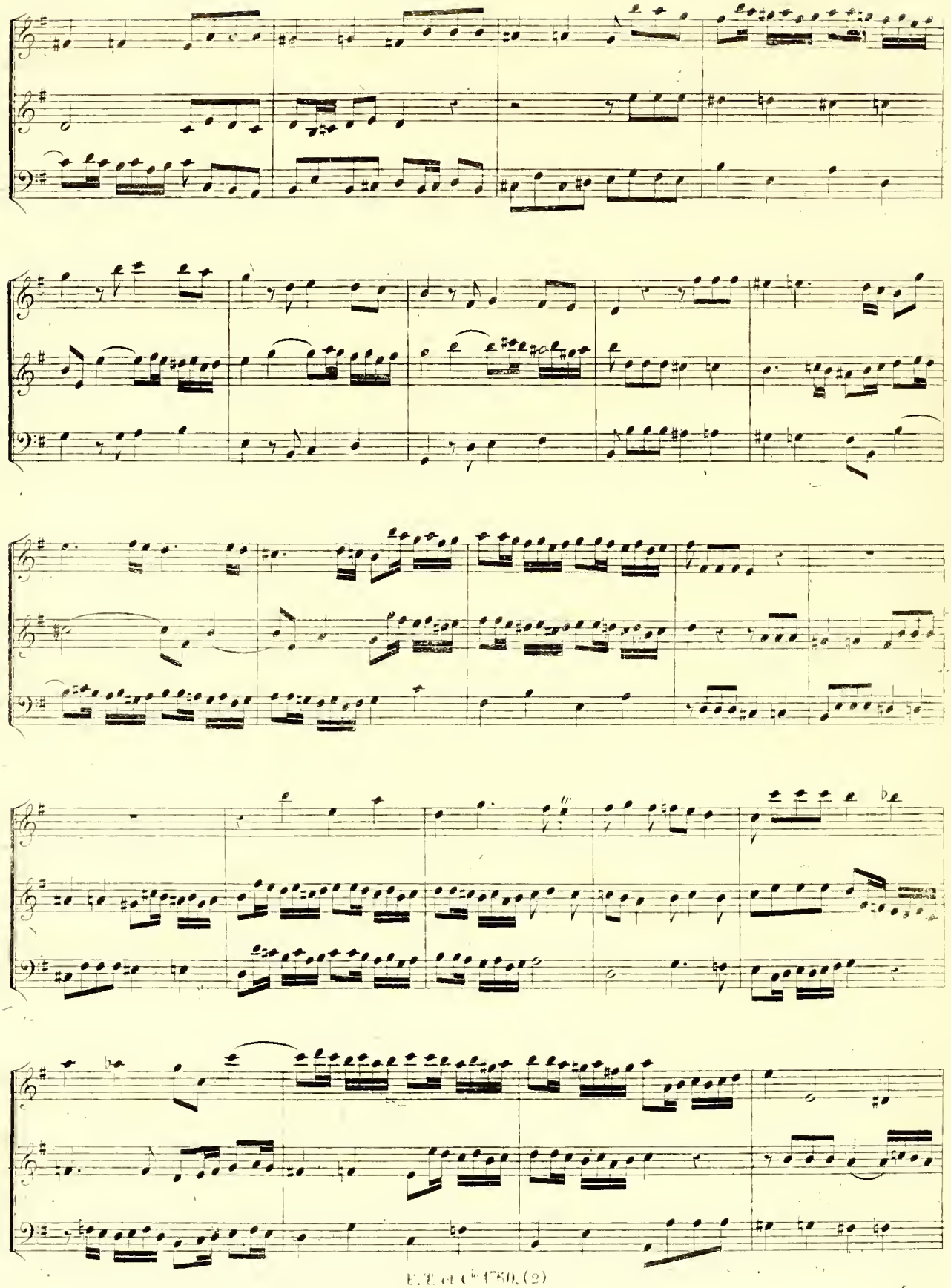


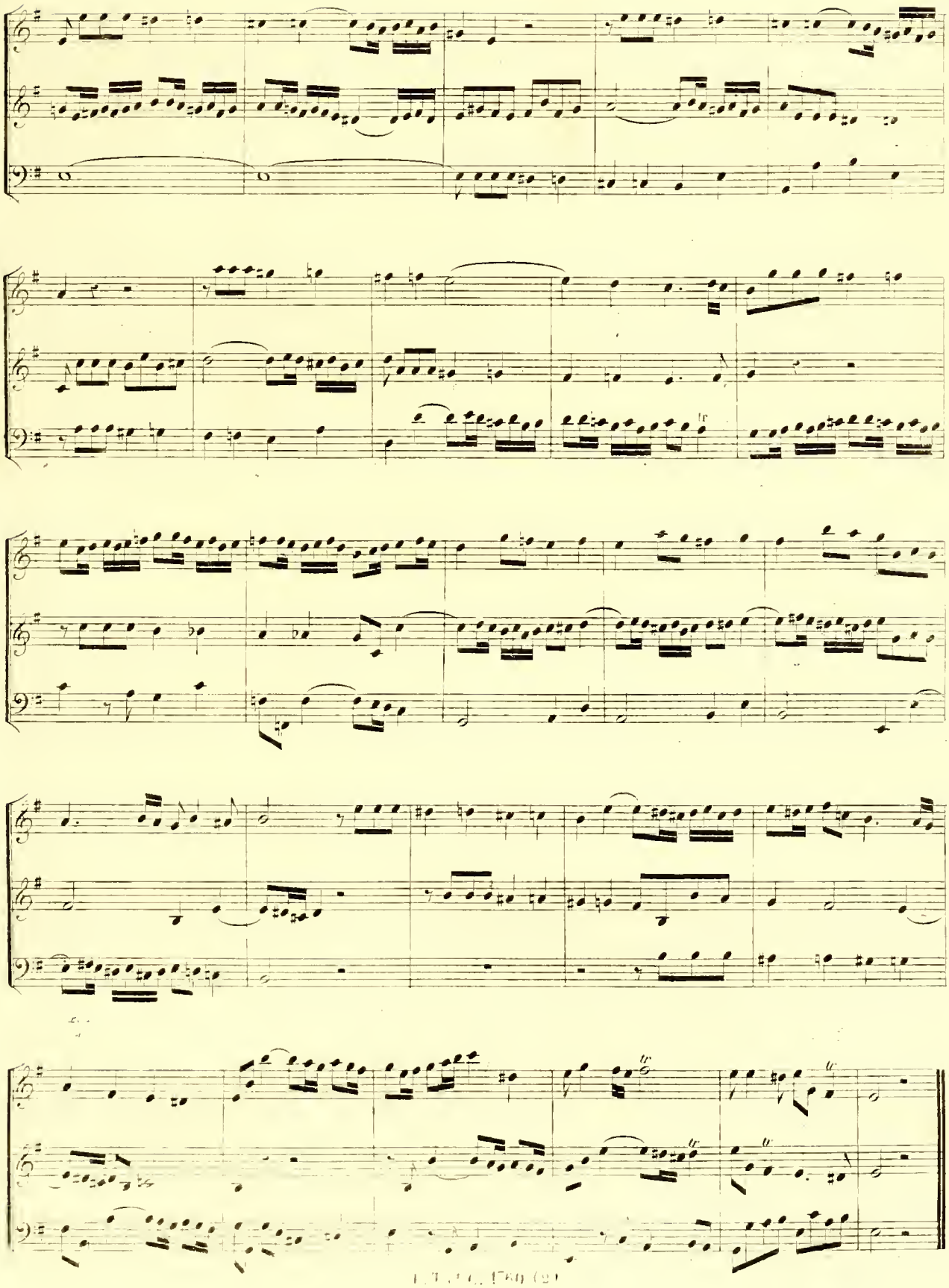
E. E. 6.6.2 1760.(2)

Fugue réelle.

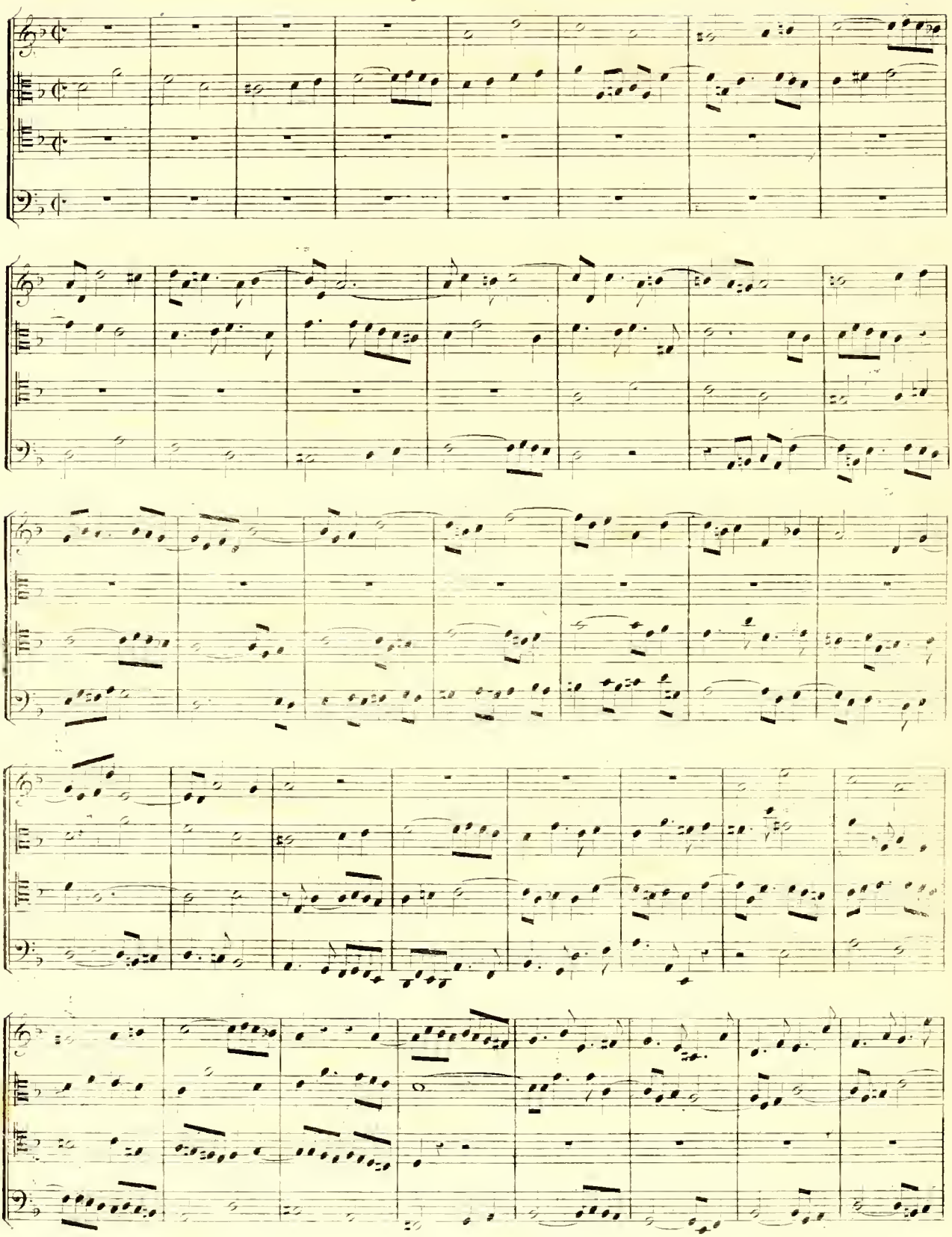
Mode mineur.





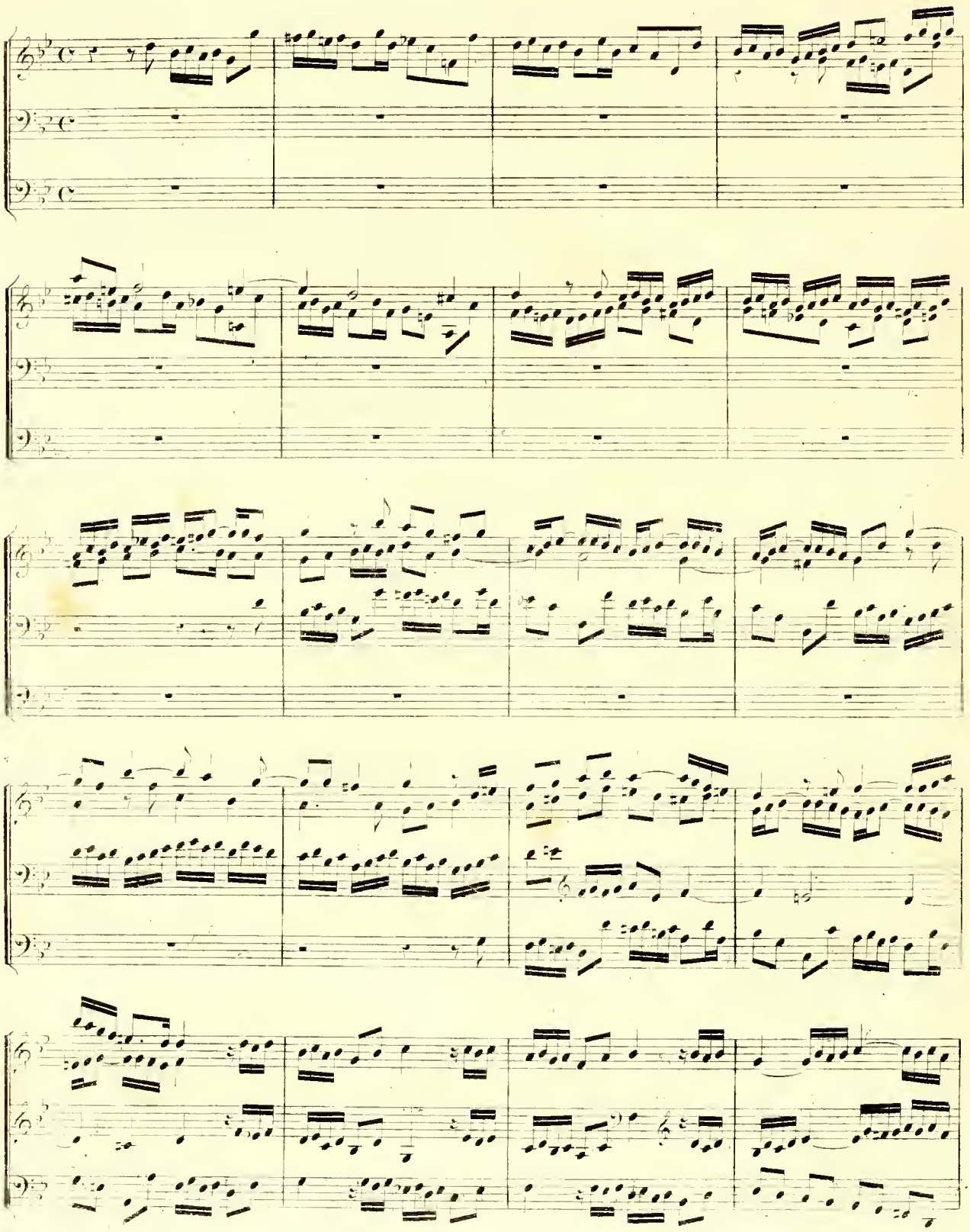


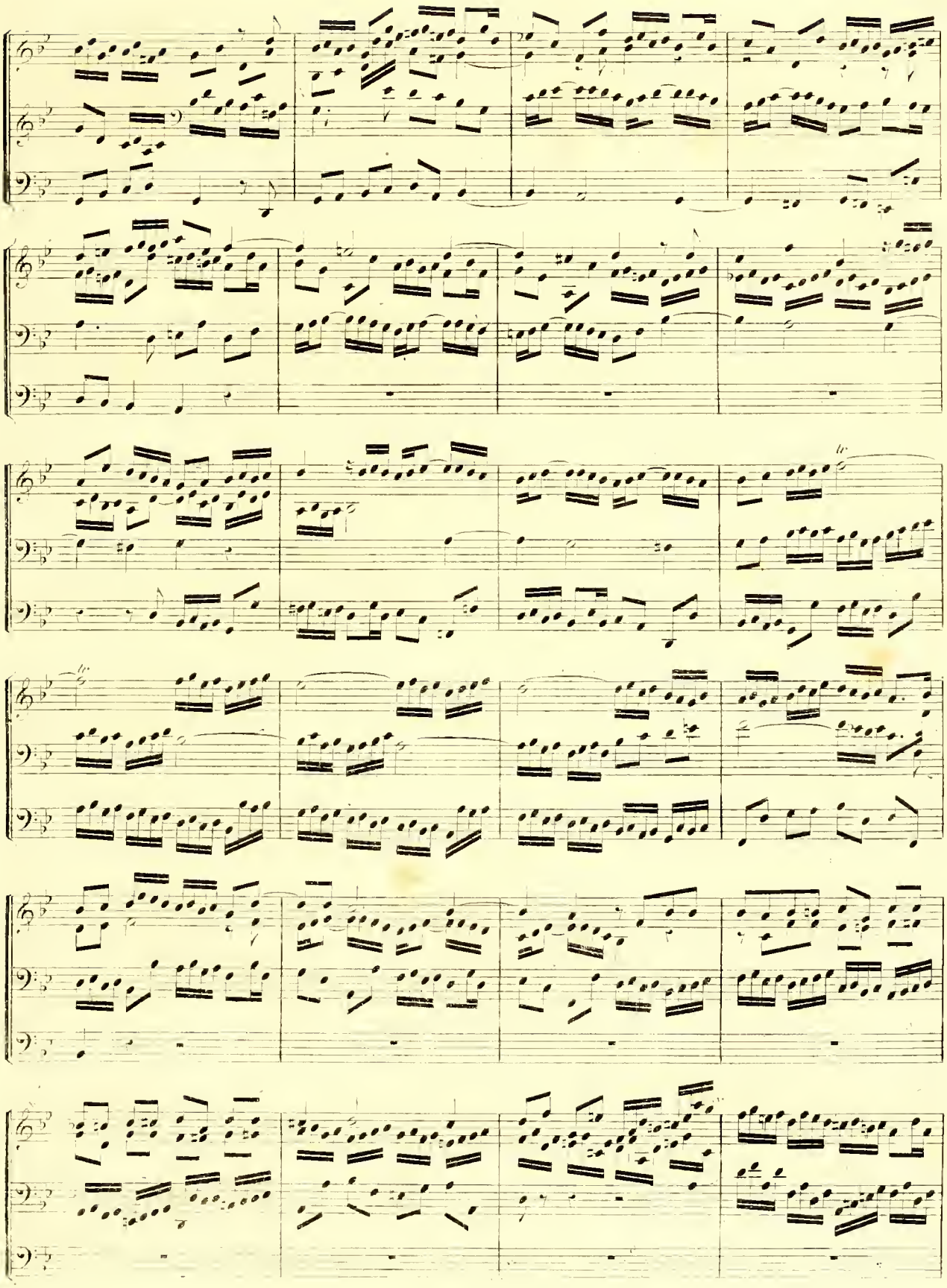
FUGUE à quatre parties par J. S. BACH.

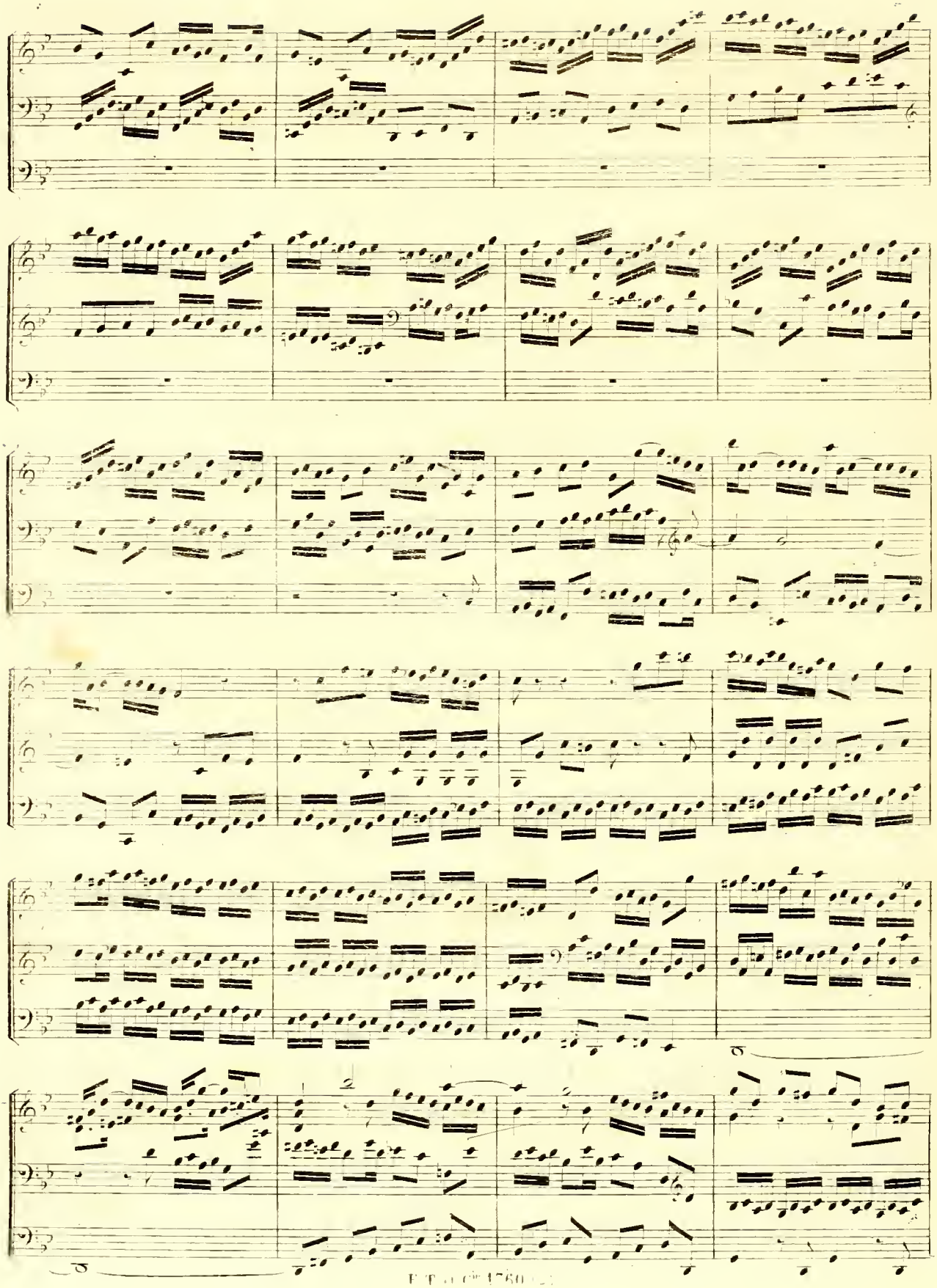


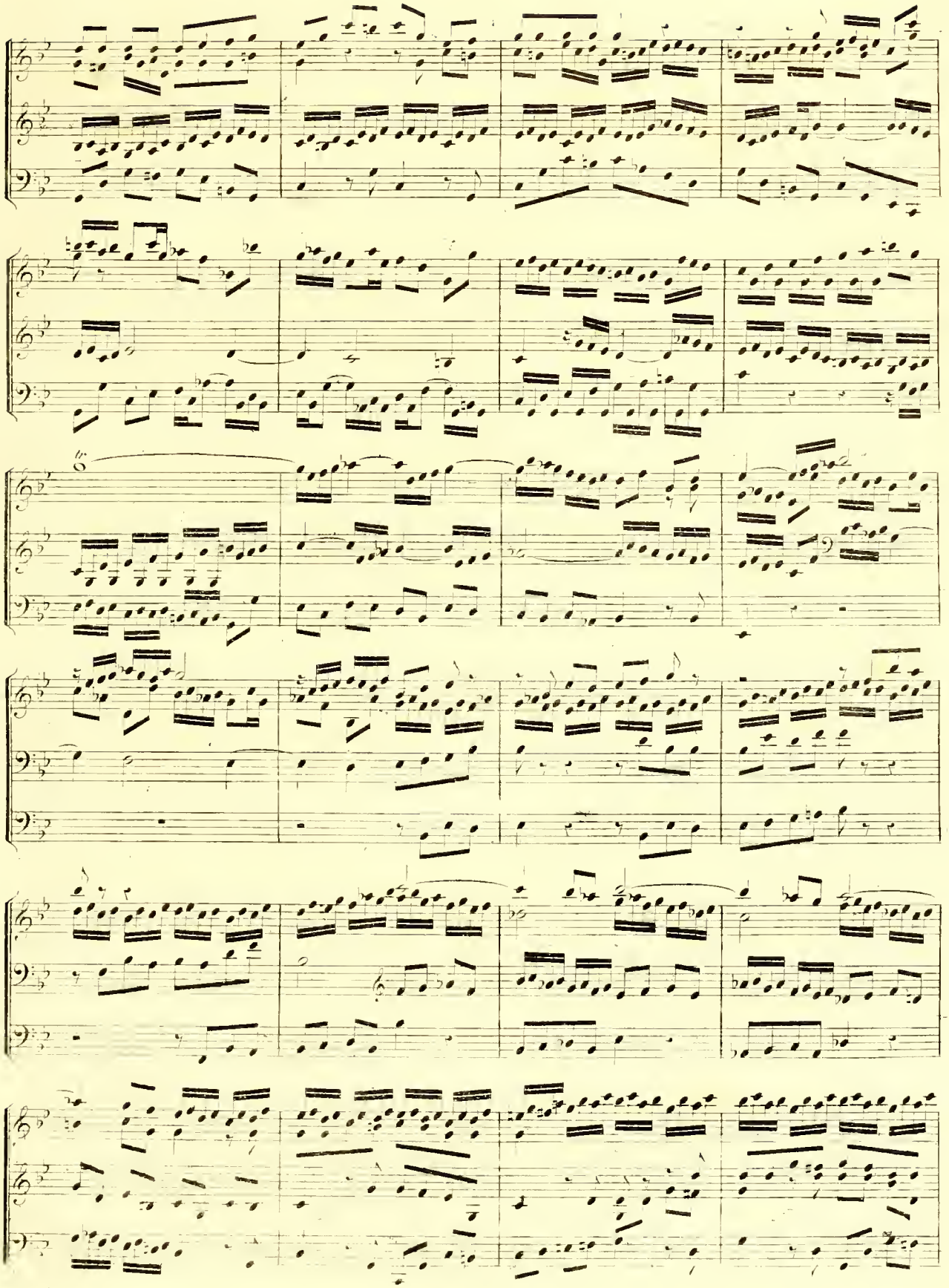
(1) Ce passage [illegible] [illegible] non préparées [illegible] [illegible] [illegible]

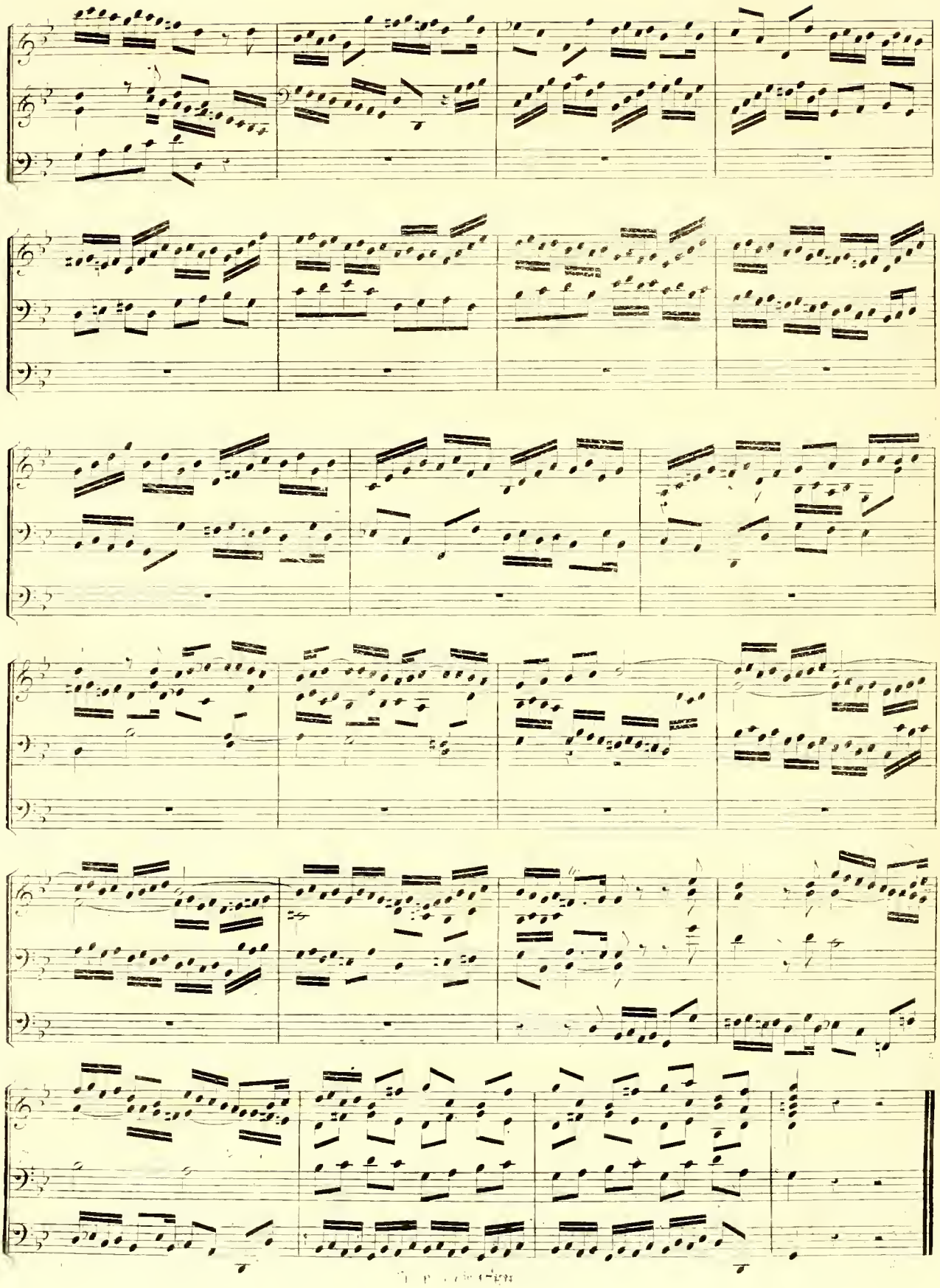
FUGUE pour l'orgue à deux claviers et pédale par J. S. BACH.











APPENDICE.

DES CANONS ÉNIGMATIQUES.

J'ai promis (155) de completer, dans un Appendice, la série de connaissances relatives aux Canons. Deux motifs m'ont déterminé à rejeter ce qui me restait à dire sur cette matière à la fin de mon livre, et comme une sorte de hors-d'oeuvre: le premier, parceque les canons par mouvement rétrograde et rétrograde contraire, ou à retourner le livre, ne peuvent se faire sans le secours des règles concernant les diverses espèces de Contrepoints doubles, le second parceque l'art de déchiffrer les canons enigmatiques est plutôt un objet de curiosité que d'utilité reelle.

§. 1.

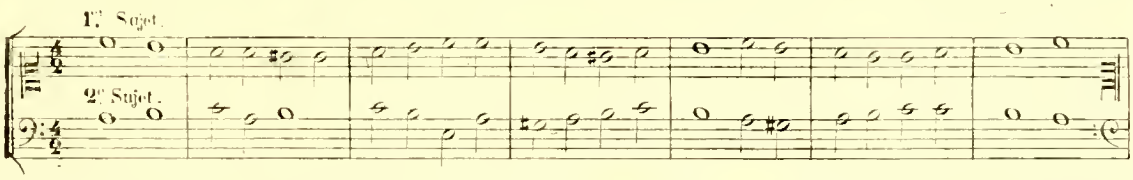
DES CANONS PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE.

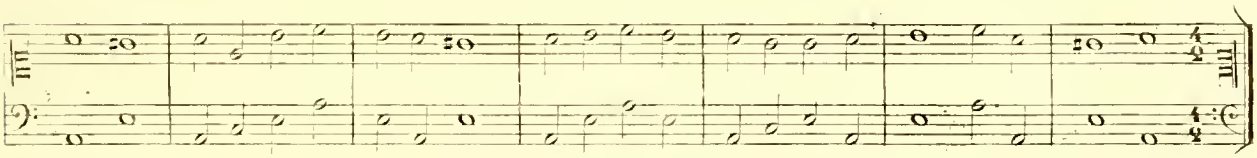
Pour faire un Canon de cette espèce, il faut avoir égard aux règles énoncées aux paragraphes 197 et 198 (Livre 3.e Chapitre 6.e) pour la disposition de l'harmonie, et construire le sujet de telle manière qu'il puisse se servir lui-même d'accompagnement, en le donnant à une voix par mouvement rétrograde pendant qu'une autre le fait par mouvement direct.

On conçoit, d'après cela, que dans un canon semblable, les voix sont toujours en nombre pair. S'il est à un seul sujet, il ne peut être qu'à deux voix, le nombre augmente toujours de deux par chaque sujet. Quelquefois on y ajoute une ou deux voix d'accompagnement libre.

La première disposition à faire, pour un canon double par mouvement rétrograde, consiste à régler l'harmonie des deux sujets par mouvement direct.

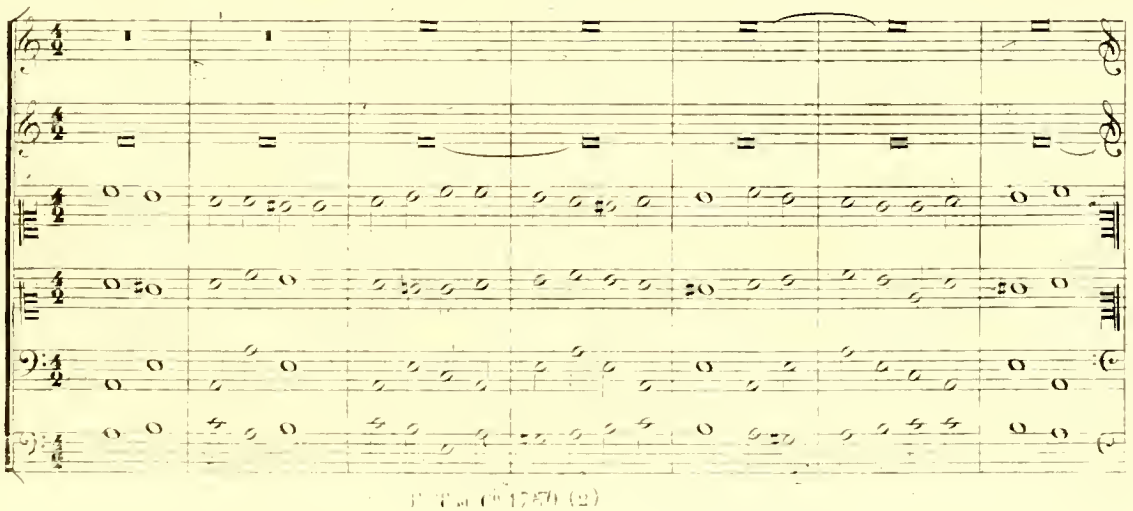
EXEMPLE.

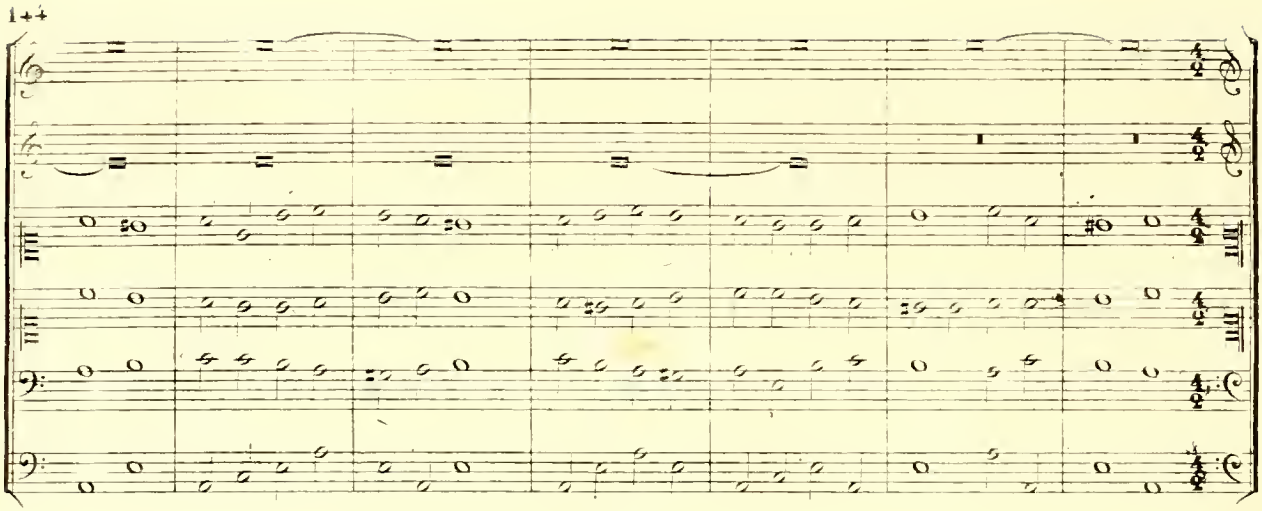




Cette opération étant faite, on résout le Canon de chaque sujet à l'unisson afin d'éviter les Quartes qui résulteraient du renversement à l'Octave. Enfin si le Canon s'y prête on ajoute une partie d'accompagnement pour compléter l'harmonie. Dans l'exemple dont il s'agit ici l'accompagnement est lui-même un Canon.

SOLUTION.





§. 2.

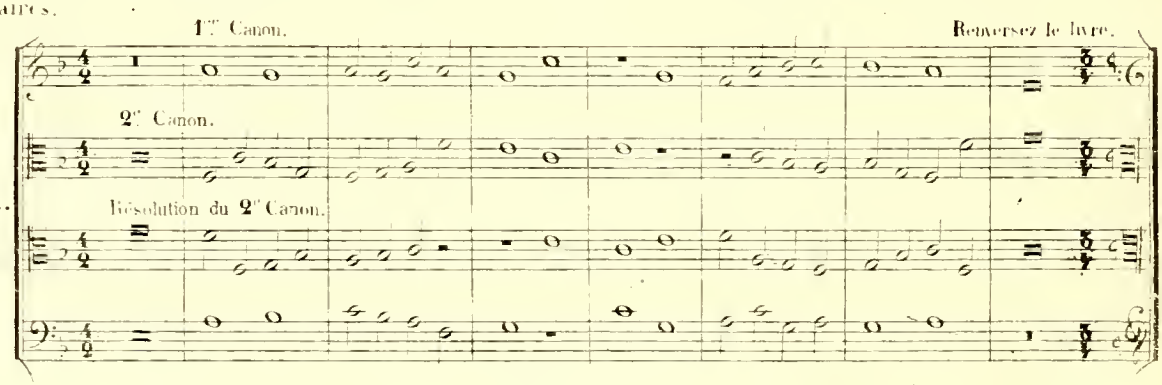
DES CANONS PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE CONTRAIRE.

Il ne s'agit dans une Composition semblable que d'une recherche puérile, dont l'effet est d'affaiblir l'harmonie par l'absence de plusieurs intervalles nécessaires; mais désirant ne pas laisser de lacune dans ce tableau des formes scientifiques, j'ai cru devoir en donner un Exemple.

Pour construire un Canon semblable, il faut se souvenir de ce qui a été dit au paragraphe **199**, Livre 5ème Chapitre 7ème) sur la disposition de l'Harmonie.

Si le Canon est à quatre parties, il doit être double, on fait d'abord le premier Canon entre le Soprano et la Basse, sans s'occuper de celui des deux voix intermédiaires, car il restera toujours des intervalles disponibles pour celles-ci. Lorsque la première phrase est faite dans le Soprano, on l'écrit à la Basse en mouvement rétrograde; on accompagne ensuite cette Basse par une nouvelle phrase au Soprano, et celle-ci prise par la Basse à reculons, au commencement du Canon, complète le travail. Le même procédé s'emploie pour les voix intermédiaires.

EXEMPLE.



§. 3.

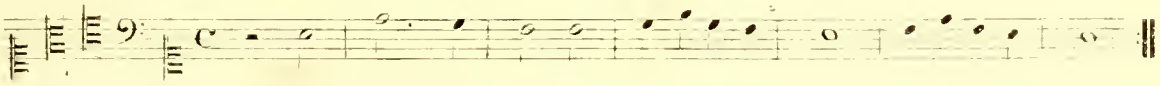
DES CANONS FERMÉS OU ENIGMATIQUES ET DE LEUR RÉSOLUTION.

Dans le dessein d'abréger la notation des Canons, on n'écrit souvent que le sujet ou antécédent, en indiquant par quelque signe, ou devise, le nombre de voix dont le Canon se compose, et la manière de le résoudre. Un Canon écrit ainsi s'appelle *Canon ferme* ou *Enigmatique;* lorsqu'il est résolu et mis en Partition, on lui donne le nom de *Canon ouvert.*

Ces sortes d'Enigmes furent en vogue pendant presque toute la durée des **16**me et **17**me siècles, c'étoit des espèces de défis que les Compositeurs fesaient aux Musiciens les plus habiles, et chacun les enveloppait d'autant d'obscurité qu'il pouvait; l'un fesant consister son mérite à cacher le sens de son Enigme, et l'autre attachant sa gloire à le deviner. Ces subtilités sont aujourd'hui peu en usage; cependant il n'est pas absolument inutile de s'y exercer, car on y apprend à se familiariser avec une foule de combinaisons qui donnent plus d'activité à la conception musicale.

viens de dire qu'on indique le nombre de voix d'un Canon et la manière de le résoudre par des signes ou devises. Les signes sont de plusieurs sortes: quelquefois ce sont des clefs qu'on met au commencement de la portée où l'antécédent est écrit; le nombre de ces clefs indique d'abord celui des voix, la nature de celles-ci est désignée par l'espèce de clefs employées; enfin l'ordre dans lequel ces clefs se suivent indique celui des entrées des différentes voix.

EXEMPLE.

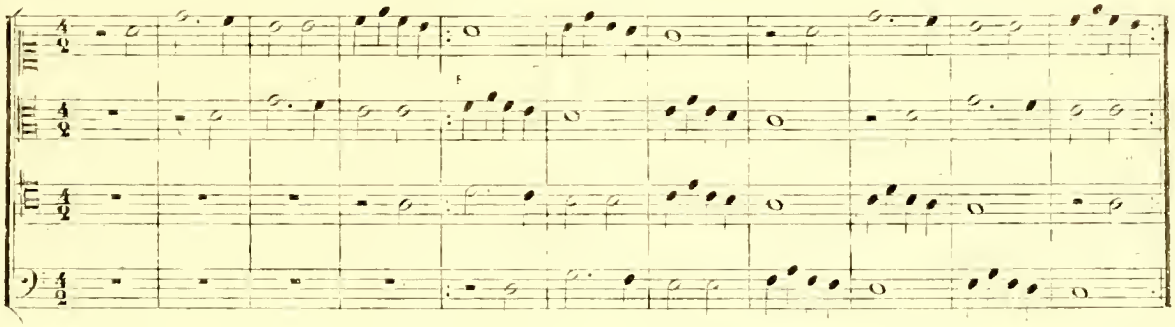


Mais l'indication des voix n'est pas toujours suffisante; on y joint quelquefois ce signe § placé immédiatement au dessus de l'endroit où chaque conséquent doit faire son entrée.

EXEMPLE.

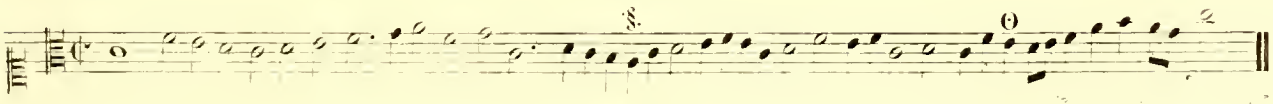
Au moyen des trois indications du signe § il ne reste point de doute sur les endroits où doivent se faire les entrées, il ne reste plus qu'à essayer les intervalles auxquels les conséquents doivent résoudre le Canon, et le moindre tâtonnement fait bientôt découvrir que le premier conséquent répond à la Quinte de l'antécédent, le second à l'Octave, et le troisième à la Quinte, d'où résulte le Canon ouvert suivant:

CANON OUVERT.



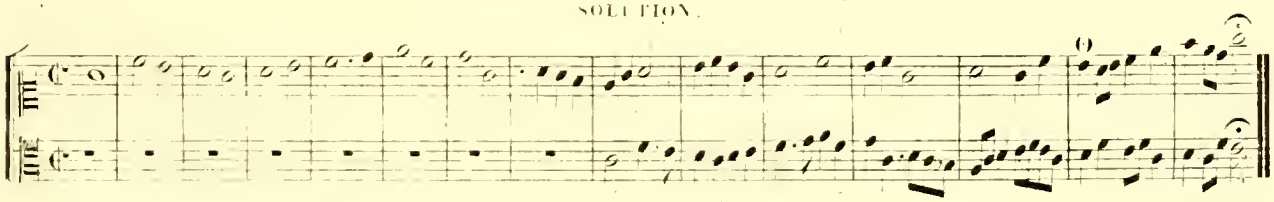
Lorsque le conséquent diminue ou augmente de moitié la valeur des notes de l'antécédent, on indique quelquefois la résolution par un signe de mesure qui fait connaître si les tems croissent ou décroissent dans leur durée. Par exemple, si l'antécédent est écrit dans la mesure ₵, et si la valeur des notes doit diminuer de moitié dans le conséquent, on indiquera cette diminution par le signe de la mesure à quatre tems C, parce que cette mesure se battant une fois plus lentement que celle à deux tems ₵, les blanches de celle-ci y deviennent des noires, et ainsi des autres valeurs.

EXEMPLE



La position des clefs indique ici que la solution est à la Quinte inférieure, le signe C fait connaître que les valeurs diminuent de moitié dans le conséquent; celui-ci § annonce où commence la solution, et celui-ci O en indique la fin.

SOLUTION.



Enfin, comme je l'ai dit plus haut, ce sont souvent des devises, dont le sens est allégorique, que les compositeurs mettent pour énigmes aux Canons énigmatiques, et qui servent de clefs pour les résoudre. En voici le table, avec la signification de chacune.

TABLE

DES DEVISES OU INSCRIPTIONS DES CANONS ENIGMATIQUES AVEC LEUR EXPLICATION.

		EXPLICATION.
1.	Clama ne cesses.	Ces huit inscriptions ou devises font connaître que le conséquent répond à toutes les notes de l'antécédent en supprimant les silences.
2.	Otia dant vitia.	
3.	Dii faciant sine me non moriar ego.	
4.	Omnia si perdas famam servare memento, qua semel emissa: post ea nullus eris.	
5.	Sperare et præstolari multos facit morari	
6.	Otia securis insidiosa nocent.	
7.	Tarda solet magnis rebus in esse fides.	
8.	Fuge morales.	
9.	Misericordias et veritas obviaverunt sibi.	Les inscriptions 9 à 22 signifient que le conséquent résout le Canon par mouvement rétrograde. S'il doit y avoir quatre parties, la troisième reprend par mouvement direct, et la quatrième par mouvement rétrograde. Les devises 13, 14, et 15 sont significatives en ce que les lettres forment les mêmes mots, soit qu'on lise de gauche à droite, ou de droite à gauche.
10.	Justitia et pax se osculatæ sunt.	
11.	Noscit vos missa reverti.	
12.	Semper contrarius esto.	
13.	Signa te signa temere me tangis et angis.	
14.	Roma tibi subito motibus ibit amor.	
15.	In girum imus nocti ecce ut consumimur igni.	
16.	Frangenti fidem fides frangatur eidem.	
17.	Roma caput mundi si veteris, omnia vincit.	
18.	Mitto tibi metulas erige si dubitas.	
19.	Can rizat, vel canis more hæbreorum.	
20.	Retrograditur.	
21.	Vadam et veniam ad vos.	
22.	Principium et finis.	
23.	Symphoniziabis.....	Le conséquent répond à l'Unisson.
24.	Omne trinum perfectum.	De l'antécédent on forme deux conséquents, d'où il résulte un Canon à trois parties, qui est le plus souvent, *à l'Unisson* ou *à l'Octave*.
25.	Trinitas et unitas.	
26.	Trinitate in unitate veneremur.	
27.	Sit trium series una.	
28.	Tres in unum.	
29.	Vidi tres viri qui erant læsi homonem.	
30.	Manet alta mente repostum.	L'antécédent peut avoir deux et trois conséquents, et même davantage.
31.	De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.	
32.	Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis.	Une petite phrase de chant doit recommencer à l'une des parties autant de fois qu'il faut pour remplir la durée du Canon.
33.	Non qui inciperit, sed qui perseveraverit.	
34.	Et que redit que frequens.	
35.	Crescit } in duplo, triplo.	Le conséquent doit doubler ou tripler la valeur des notes de l'antécédent, ou la diminuer de moitié, de deux tiers, etc:
36.	Decrescit } in duplo, triplo.	
37.	Dignora sunt priora.....	Le conséquent doit répondre de manière à suivre par ordre la valeur des figures à commencer par la plus longue et passant graduellement de celle-ci jusqu'à la plus petite, c'est-à-dire, de la *maxime* à la *longue*; de celle-ci à la *brève*; puis à la *semi brève* ou *ronde*; ensuite à la *minime* ou *blanche*.

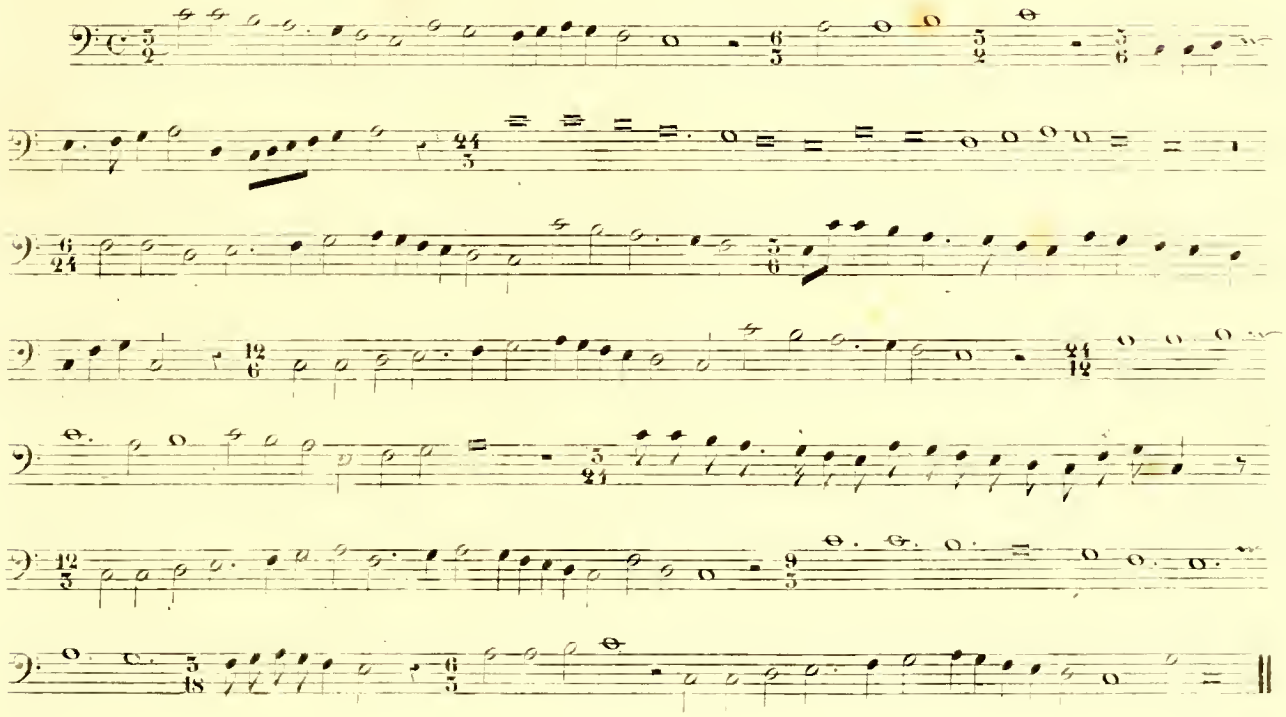
58.	Descende gradatim.	Il peut y avoir dans une partie un trait propre à être répété autant de fois qu'il faut pour remplir la durée du Canon en montant ou descendant successivement d'un ton.
59.	Ascende gradatim.	
40.	Crescit eundo.	Chaque fois que le Canon recommence, il hausse d'un ton.
41.	Ascendo ad patrem meum.	
42.	Decrescit eundo.	A chaque reprise le Canon baisse d'un ton.
43.	Sol post vesperas declinat.	
44.	Et sic de singulis ..... =	Si la première note de l'antécédent est pointée, le conséquent doit pointer toutes les suivantes.
45.	Nigra sum sed formosa.	Le conséquent doit convertir en blanches les notes noires de l'antécédent.
46.	Cœcus non judicat de colore.	
47.	Dum lucem habetis credite in lucem.	Le conséquent ne dit aucune note noire de l'antécédent, mais seulement celles qui sont blanches.
48.	Qui sequitur me non ambulat in tenebris.	
49.	Qui ambulat in tenebris nescit quo vadat.	
50.	De minimis non curat prætor..... =	Le conséquent ne doit chanter ni les blanches ni les noires de l'antécédent mais seulement les rondes et les notes d'une grande valeur.
51.	Qui prior canit, et canat ut ipse videt posterior vero pro nigris albas, et contra.	Les notes noires de l'antecedent sont blanches dans le conséquent et les blanches deviennent noires.
52.	Qui se exaltat humiliabitur.	La réponse doit être l'opposé de l'antécédent, c'est-à-dire, que si celui-ci monte, le conséquent doit descendre, et *Vice versa*.
53.	Qui se humiliat exaltabitur.	
54.	Plutonico subiit regna.	
55.	Contraria contrariis curantur.	
56.	Qui non est mecum, contra me est.	
57.	Duo adversi adverse in unum.	
58.	Contrarium tenet iter.	
59.	Se'l mio compagno vuol meco cantare, Per altra strada li convien andare.	
60.	Me opportet minui, illum autem crescere .. .. =	L'antécédent diminue de moitié la valeur des notes que l'antécédent a quadruplées.
61.	Qui venit post me, ante me factus est .... =	Le conséquent a été composé avant l'antécédent.
62.	Exurge in adjutorium mihi... ... . =	La réponse est à l'Unisson.
63.	Respice in me: ostende mihi faciem tuam.. ... .. =	Le conséquent exécute les notes de l'antecédent dans le sens inverse, comme si l'un et l'autre se regardaient.
64.	Cantus duarum facierum.	Le conséquent peut chanter avec ou sans les silences de l'antécédent, à l'exception du soupir qui doit être conservé.
65.	Tolle moras placido maneant suspiria cantu	
66.	Post unum tempus .... =	Le conséquent doit répondre après la valeur d'un tems, c'est-à-dire une mesure de ¢ ou de C.
67.	Vous jeunerez le quatre tems .... =	Le conséquent répond après la valeur de quatre tems, c'est-à-dire de quatre mesures ¢ ou C.
68.	Hæc parili modulanda gradu contraria [illegible].	Le conséquent répond aux mouvements diatoniques par mouvement semblable, et aux sauts par mouvement contraire
69.	Ea gradus æquales contra dissultus habebit	
70.	Ad tonum infra ..... =	Le conséquent répond un ton plus bas.
71.	Ad tonum supra .... =	Le conséquent répond un ton plus haut.
72.	Ad semi-diatonum	La solution de l'Pierre mieuure.

73.	Ad unissonum	=	A l'Unisson.
	Ad diatessaron	=	A la Quarte supérieure.
	Ad diapason	=	A l'Octave id:
	Ad ditonum	=	A la Tierce majeure id:
	Ad duodecimam	=	A la Douzieme id:
	Ad diapente	=	A la Quinte id:
	Ad diapason diatessaron	=	A l'Octave de la Quarte id:
	Ad diapason ditonum	=	A l'Octave de la Tierce id:
	Ad eptachordum	=	A la Septieme id:
	Ad diapason diapente	=	A l'Octave de la Quinte id:
			Lorsque ces dénominations d'intervalles sont précédées de *Sub.* cela indique que l'intervalle est inférieur ou au dessous.
74.	Ad hypo-diapason.		A l'Octave inférieure.
75.	Ad diapason intensum.		
76.	Ad hyper diapason.		A l'Octave supérieure.
77.	Ad epi-diapason.		
78.	Ad diapason expensum.		
79.	Ad hemiphonum	=	A l'Unisson.
80.	Ad diapason et unissonum vicissim	=	A l'Octave supérieure et à l'Unisson alternativement.
81.	Ad tertiam infra.		A la Tierce inférieure.
82.	Ad sub-sesqui ditonum.		A la Tierce mineure en dessous.
83.	Ad hypo-diapente.		A la Quinte inférieure.
84.	Ad diapente remissum.		
85.	Ad epi-diapente.		A la Quinte supérieure.
86.	Ad hyper diapente.		
87.	Ad diapente expensum.		
88.	Ad hyper diatessaron	=	A la Quarte supérieure.
89.	Ad eptachordum infra.		A la septième inférieure.
90.	Ad septimam infra.		
91.	Ad nonam	=	A la Neuvième supérieure.
92.	Ad decimam	=	A la Dixieme supérieure.
93.	Diapente diapason / Diapason diapente	=	Intervalle de Douzième.
94.	Ad hypo diapason diapente	=	A la Douzième inférieure.
95.	Ter terni canite vocibus	=	De l'antécédent on forme un Canon à 9 voix, qui, ordinairement, est à l'Unisson.
96.	Congenita hæc tria sunt.		Le Canon est à trois voix.
97.	Ter voce cremus.		
98.	Voce ter insonuit.		
99.	Quatuor vocum	=	Canon à quatre voix.
100.	Quinque vocum	=	Canon à cinq voix.
101.	Sex vocum	=	Canon à six voix.
102.	Tot tempora, tot sunt voces	=	Le Canon est composé d'autant de voix ou parties qu'il y a de tems ou de mesures.
103.	Ibit, redibit	=	La partie à qui appartiennent ces mots doit exécuter le chant depuis le commencement jusqu'à la fin, et retourner au commencement en chantant la mélodie à reculons.

Je crois nécessaire de donner maintenant quelques exemples de Canons énigmatiques singuliers, auxquels je joindrai l'analyse de leur résolution, afin de familiariser les élèves avec ce genre de difficulté et avec les procédés par lesquels on parvient à les vaincre.

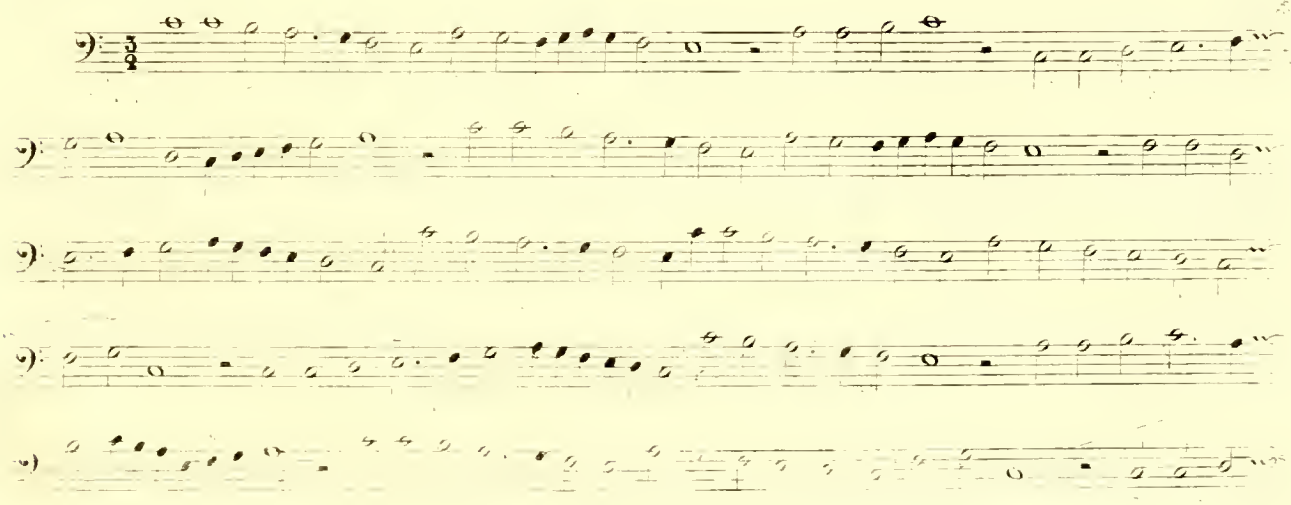
CANON DE SCIPION CERETTO.

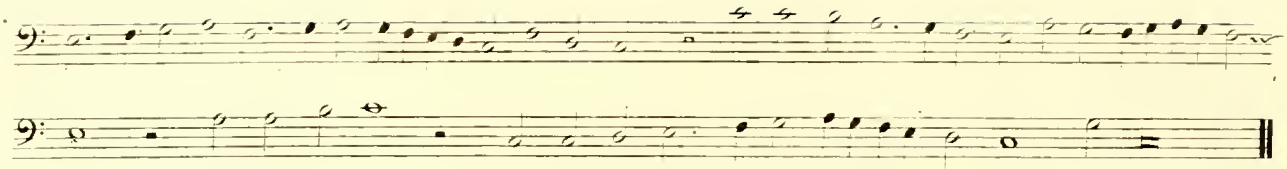
S'el mio compagno vuol meco cantare
Per altra strada li convien andare.



EXPLICATION.

Ce Canon est écrit dans les proportions anciennes de trois pour deux, qu'on appelait *Sesqui altera*. Avant de procéder à sa résolution, il est nécessaire de réduire toutes ces proportions à une seule, comme on réduit à un même dénominateur des fractions diverses sur lesquelles on veut opérer, et cette réduction donne pour résultat ce qui suit:

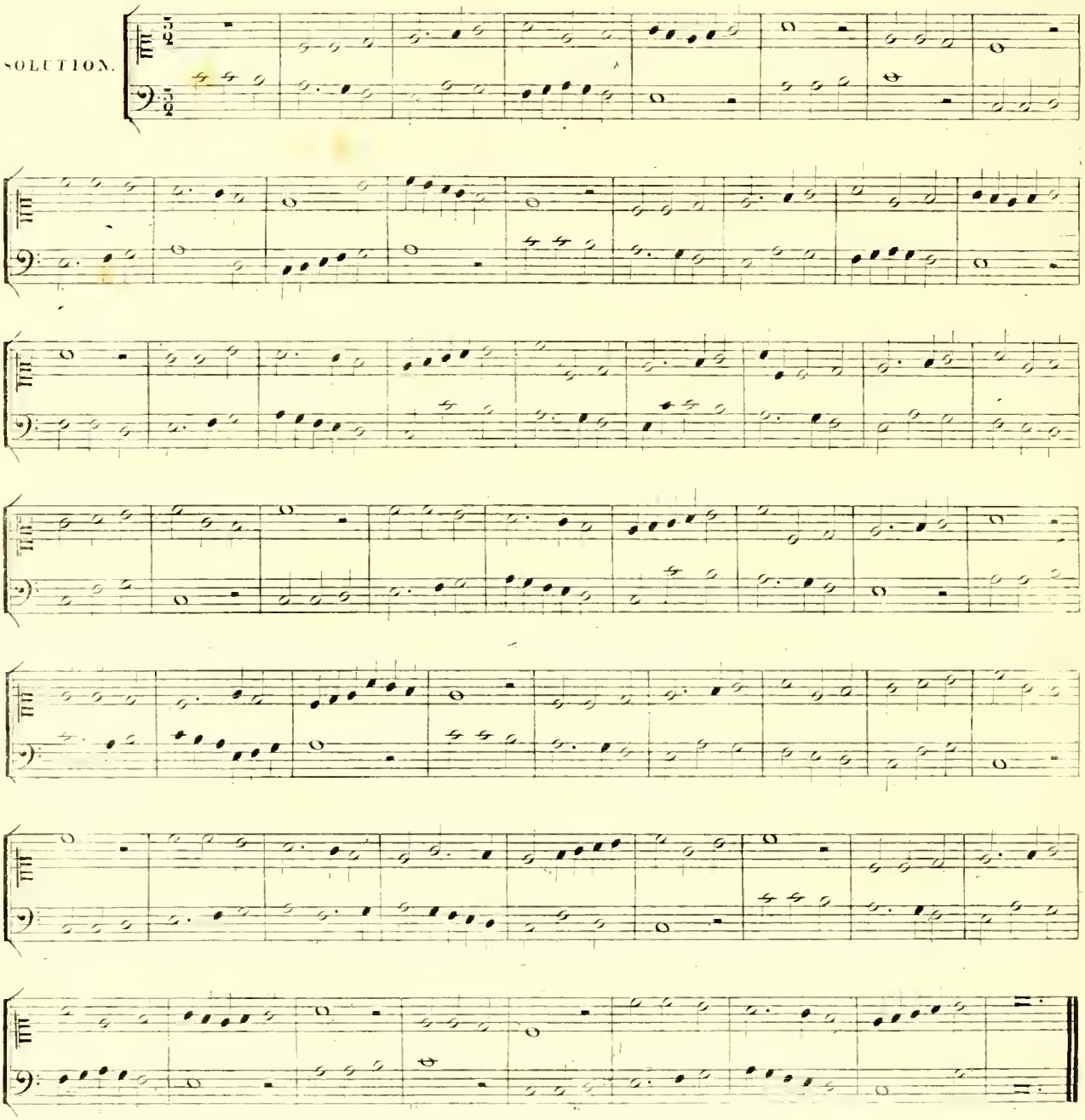




Les premiers mots de l'inscription *S'el mio compagno vuol meco cantare* indiquent que le Canon est à deux parties, et ceux *Per altra strada li convien andare* font connaître que le conséquent doit marcher par mouvement contraire.

Au reste, rien ne fait voir l'intervalle auquel la réponse doit commencer, ni à quel tems: la recherche que j'en ai faite m'a conduit à ce qui suit:

SOLUTION.



CANON par le Père J. B. MARTINI.

Qui sequitur me non ambulat in tenebris.

Canon ad sud diapason

Can_ta_ _ _ bo do_mi_no in vi_ _ _ ta me_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ a

Clama ne cesses.

Canon ad sud diapason.

Can_ta_ _ _ _ _ _ _ bo do_ mi_no in vi_ _ ta me_ _ _ _

SOLUTION. Cherubini, qui a résolu tous les Canons qui servent de vignettes à l'histoire de la Musique du Père Martini, a trouvé la solution de celui-ci par l'explication des devises N.º 1, 48 et 73 de la table. Il résulte de ces devises que les deux Canons, qui doivent se chanter ensemble, sont à l'Octave inférieure, que le conséquent du premier ne doit chanter que les notes blanches de l'antécédent, enfin, que le conséquent du second supprime tous les silences de l'antécédent. Le résultat de toutes ces données est le double Canon à quatre voix qui suit:

CANON OUVERT.

Canta_ _ _ bo do_mi_no in vi_ ta me_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ a

Can_ta_ _ _ bo do_mi_no in vi_ ta me_ _ _ a

Résolution ad sud diapason.

Can_ta_ _ _ bo do_mi_no in vi_ _ _ ta me_ _ a

Résolution ad sud diapason.

Can_ _ ta_ _ _ bo do_ mi_no in vi_ ta me_ _ _ _ a

CANON par le Père MARTINI.

Me pente me tesseris phones.

Can_ta_ _ _ te do_mino in cym_balis modu_la_ _ _ _ mini il_li psalmos no_ _ _ vum

SOLUTION. Le sens de l'inscription de ce Canon paroît d'abord très énigmatique, mais CHÉRUBINI l'a résolu en se rappelant que le Père Martini dit dans son histoire de la Musique que *Pente* signifie *distance de cinq sons;* et *Tessera distance de quatre sons,* d'où il a conclu que l'inscription doit s'interpréter ainsi: *Le conséquent doit répondre à la Quinte de l'antécédent, et ensuite à la Quarte.*

CANON OUVERT

Résolution à la Quarte

Résolution à la Quinte

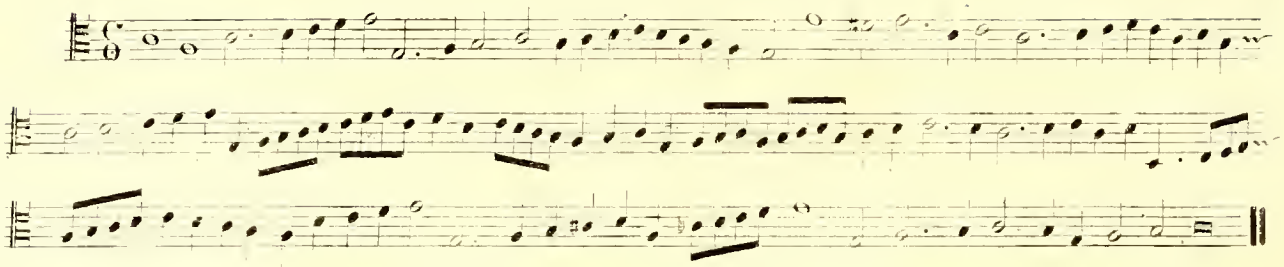
Can_ta_ _ _ te do_mi_no in cym_balis mo_du_

Can_ta_ _ _ te do_mi_no in cym_balis mo_du_la_ _ _ _

la_ _ _ _ _ _ mi_ni il_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

CANON par B. NANINO.

Duo, Bis Canendum.
Unum post silentium, marte me sequeris adversum.
Tu quoque fac simile, sic ars deluditur arte.



Les mots *Duo, Bis Canendum*, qui servent de première inscription à ce Canon, indiquent qu'il est à deux voix, et qu'il est suceptible de deux solutions.

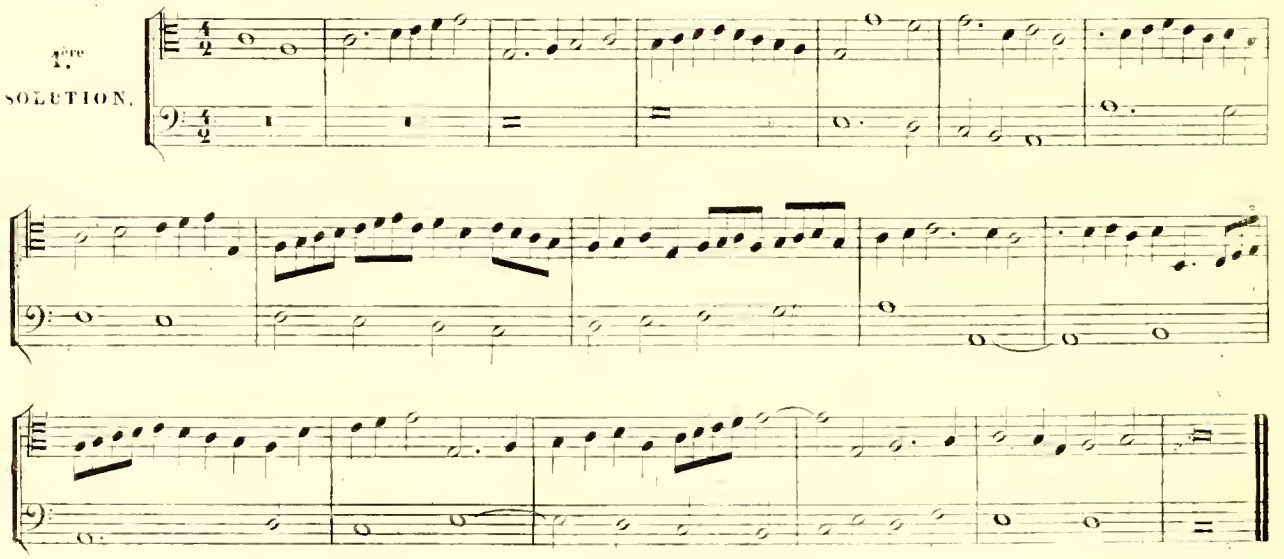
Le commencement de la seconde devise (*Unum post silentium, marte me sequeris adversum*) m'a paru d'abord fort obscur, mais me rappelant que Gafforio et tous les anciens Auteurs ont fait correspondre les noms des Planètes à ceux des notes de la Gamme, j'ai eu recours aux tables qu'ils en donnent, et j'ai trouvé les correspondances suivantes:

1. La Lune ..... LA.
2. Mercure ..... SI ♮.
3. Venus ..... UT.
4. Le soleil ..... RE.
5. Mars ..... MI.
6. Jupiter ..... FA.
7. Saturne ..... SOL.

D'où j'ai conclu que le sens de l'inscription est: 1° que le conséquent doit avoir un silence au commencement; 2° que sa première note doit être *Mi*; 3° qu'il doit prendre le mouvement contraire de l'antécédent. Il ne restait plus qu'à trouver la durée du silence.

Les signes $\frac{C}{O}$ qui sont à côté de la clef font connaître que les valeurs du conséquent sont doubles de celles de l'antécédent, mais les mots *Tu quoque fac simile*, etc, qui se rapportent à l'antécédent prouvent qu'il devient le conséquent à la seconde solution et que ses valeurs deviennent doubles. Ce Canon est d'ailleurs assez incorrect.

1ère SOLUTION.



2de SOLUTION.

CANON par le Père MARTINI.

Canon ad sub diatessaron.

Can_ta_te et e_xul_ta_te et psal_li_te

Non qui inceperit sed qui perseverit.

Can_ta_te.
Et e_xul_ta_te.
Et psal_li_te.

SOLUTION. Les inscriptions de ces Canons s'expliquent par les Nos 53 et 73 de la Table; quant aux deux clefs placées en tête de chaque Canon, elles indiquent qu'ils sont chacun à deux voix, et que l'antécédent est représenté par la première des deux. Enfin, quoique l'un soit écrit dans le signe C de la mesure à quatre tems, et l'autre dans celui ₵ de la mesure à deux tems, ils sont composés de manière qu'ils ne peuvent être exécutés que simultanément, ensuite que la durée des tems soit égal dans tous les deux, bien que la valeur des figures soit double dans l'un de celles de l'autre.

CANON OUVERT.

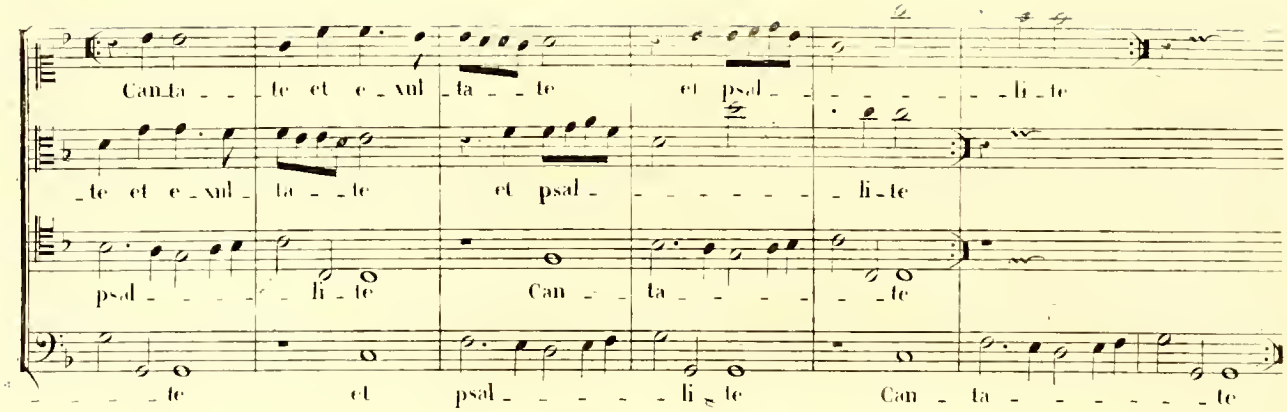
Résolution à la Quarte.

Can_ta_te et e_xul_ta_te et psal_li_te

Can_ta_te et e_xul_ta_te et psal_li_te Can_ta_

Can_ta_te et e_xul_ta_te et

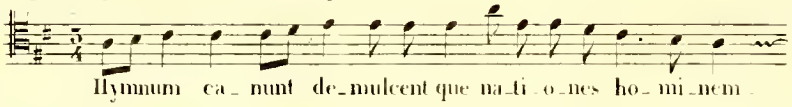
Can_ta_te et e_xul_ta_



CANON par le Père MARTINI.

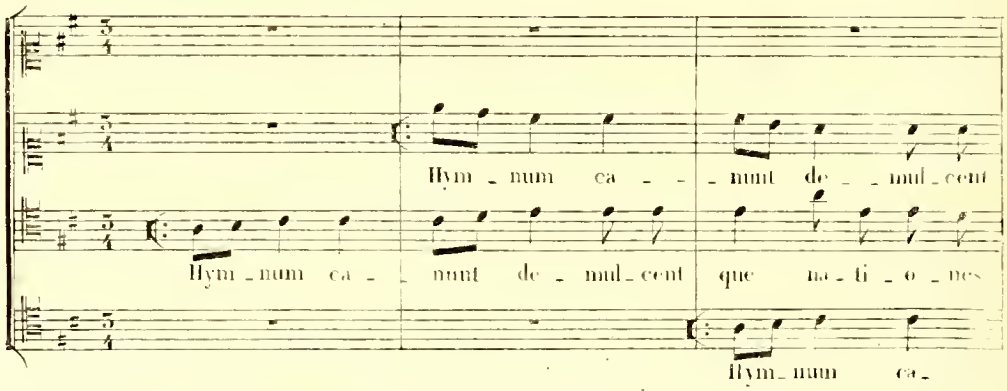
Qui deprimit se altissimo fit altior.

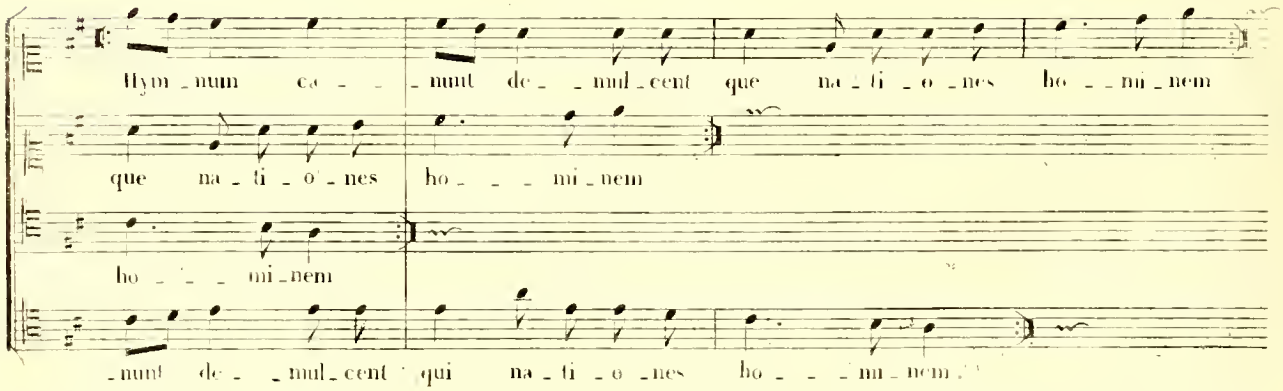
4 vocibus et 8 voc: si placet.



SOLUTION. La devise *Qui deprimit* etc, a la même signification que celles placées dans la table sous les N.os 52 à 59. A l'égard de l'inscription *4 Vocibus et 8 Voc: si placet*, elle indique que le Canon peut être à quatre voix ou à huit voix à volonté. L'examen de ce Canon prouve que le conséquent répond *à la Quinte* ou *à la Douzième* par *mouvement contraire*.

CANON OUVERT à quatre parties.





Pour que ce Canon puisse s'exécuter à huit voix, il faut que l'antécédent, après avoir dit le Thème par mouvement direct, le redise par mouvement contraire, et que le conséquent, après avoir répondu par mouvement contraire continue le Canon par mouvement direct.

CANON OUVERT à 8 parties.

Hymnum ca_ nunt de_mulcent que na_ti_ones ho_ minem.

Hymnum ca_ nunt demulcent que na_ti_ones ho_ minem hymnum ca_ nunt de mulcent

Hymnum ca_ nunt demulcent que na_ti_ones ho_ minem hymnum ca_ nunt de mulcent que na_ti_ones

Hymnum ca_ nunt de_mulcent que na_ti_ones ho_ minem hymnum ca_

Hymnum ca_ nunt de mulcent

Hymnum ca_ nunt de_mulcent que na_ti_ones

Hymnum ca_

Hymnum ca_ nunt demulcent que nati_ones ho_ minem.

que nati_ones ho_ minem.

ho_ minem.

nunt demulcent que nati_ones ho_ minem.

Hymnum ca_ nunt demulcent que nati_ones ho_ minem hymnum ca_ nunt demulcent que nati_ones ho_ minem.

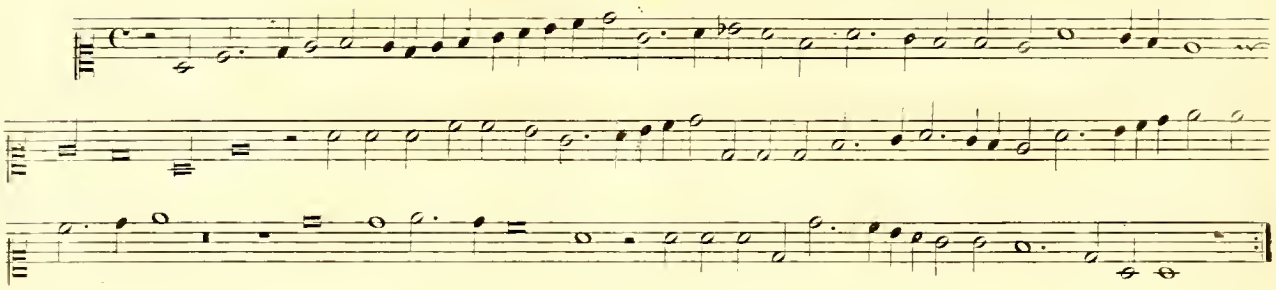
que nati_ones ho_ minem hymnum ca_ nunt demulcent que nati_ones ho_ minem.

ho_ minem hymnum ca_ nunt demulcent que nati_ones ho_ minem.

_nunt demulcent que nati_ones ho_ minem hymnum ca_ nunt demulcent que nati_ones ho_ minem.

13e CANON de CIPRIEN RORE.

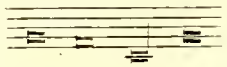
Quattro fratelli fuor d'un parto tira
L'un dopo l'altro cerca a dodici hore;
E la sorella per natura i mira
Perfettamente, e non mai posa il core:
E qual si scontra in lei fugge, e sospira
Perche cangia il bianco in ner colore.
Un la segue, che sol fà il suo mestiero,
Pensa quatt'hore, e piu non ha pensiero.



SOLUTION. Voici l'un des Canons énigmatiques les plus difficiles à résoudre qu'on puisse rencontrer. Les vers qui servent d'inscription et la musique offrent presque autant d'obscurité l'un que l'autre, et l'on voit que le Compositeur a pris plaisir à cacher le sens de son énigme.

Quattro frattelli signifient quatre parties; *fuor d'un parto tira l'un dopo l'altro cerca a dodici hore* veut dire qu'elles sont tirées du même sujet, et qu'elles se suivent à la distance de douze mesures (*dodici hore*).

Mais lorsque j'ai voulu vérifier l'harmonie qui doit résulter de ces quatre parties, en faisant les entrées comme elles sont indiquées, je ne pus jamais les faire accorder, et je fus obligé de suspendre la résolution jusqu'à ce que le reste fut connu.

E la sorella indique clairement une cinquième partie, mais où la trouver? enfin après bien des essais, j'ai trouvé que les quatre notes.  qui sont au commencement de la deuxième ligne du Canon représentent précisément *La*, *Sol*, *Re*, *La* (*la sorella*), en supposant la clef d'UT sur la troisième ligne; et comme ces mêmes notes étaient l'obstacle qui s'opposaient à la résolution des quatre premières parties, j'ai trouvé qu'en les ôtant, cette résolution se fait sans peine.

E la sorella per natura i mira perfettamente signifie que les notes *La*, *Sol*, *Re*, *La*, se répètent pendant toute la durée du Canon, et qu'elles sont dans le tems parfait ancien, qu'on représentait par le signe ⊙, et qui indiquait la division de la mesure en valeurs ternaires longues. *E non mai posa il core* indique que cette partie n'a point de repos, et qu'elle recommence pendant toute la durée du Canon *La*, *Sol*, *Ré*, *La*.

Je n'ai pu trouver le sens des deux vers.

E qual si scontra in lei fugge, e sospira
Perche cangia il bianco in ner colore.

Mais cela ne m'a paru d'aucune importance pour la résolution du Canon.

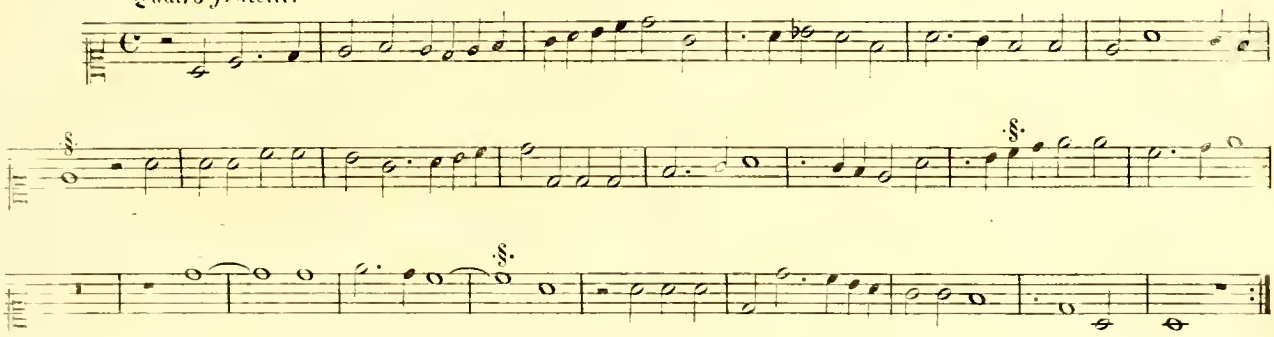
Un la segue che sol fa il suo mestiero indique enfin une sixième partie, et, par un artifice semblable à *la sorella*, l'Auteur en disant *Ché sol fa il suo mestiero* fait entendre que cette partie est composée des

notes *Sol, Fa*. Mais il ne faut pas prendre le nom des notes à la lettre, car si l'on essaie *Sol, Fa* avec les autres parties, on voit que cela ne peut faire une bonne harmonie, au lieu qu'en y substituant *Ré, Ut* il en résulte un ensemble satisfaisant. Pour expliquer cela, il faut se rappeler que dans l'ancienne manière de solfier par la méthode des *Muances* le nom des notes changeait selon le ton et les circonstances, ensorte que dans le cas dont il sagit *Ré, Ut*, représentent *Sol, Fa*.

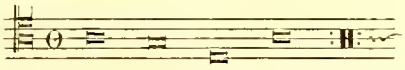
Pensa quattr' hore, e piu non ha pensiero signifie que la sixième partie commence par un silence de quatre mesures, et puis répète toujours *Sol, Fa* (*Ré, Ut*,) sans aucun repos.

Ces données etant établies, on trouve d'abord les solutions séparées qui suivent:

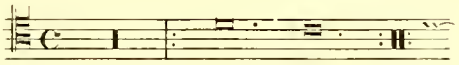
Quatro fratelli.



E la sorella.

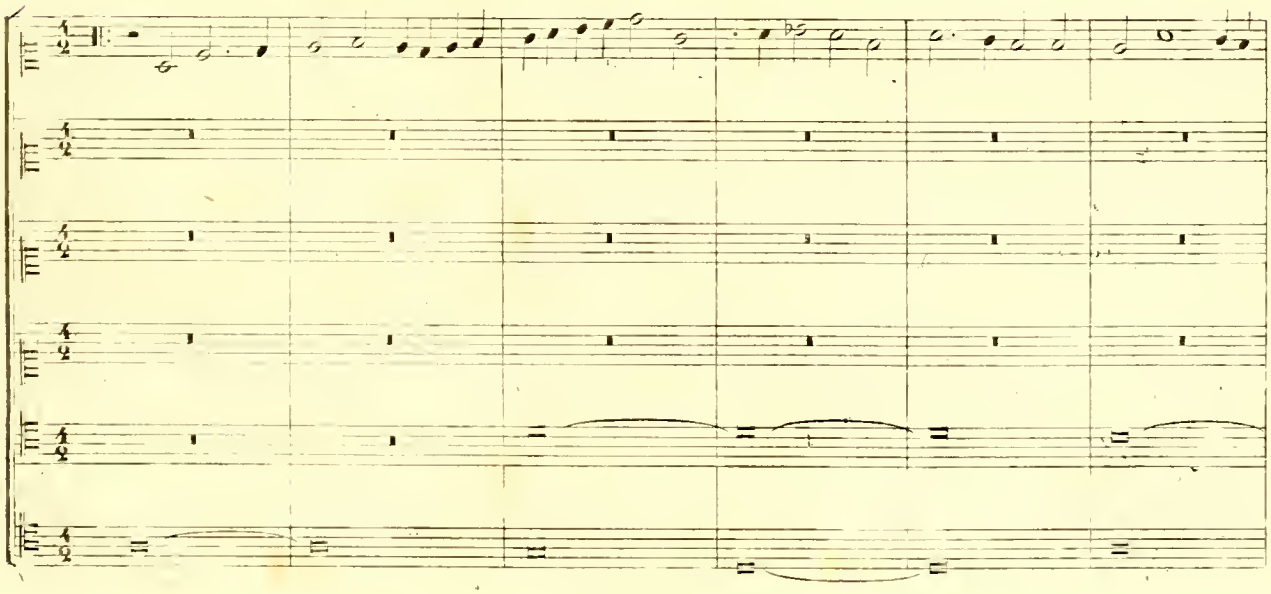


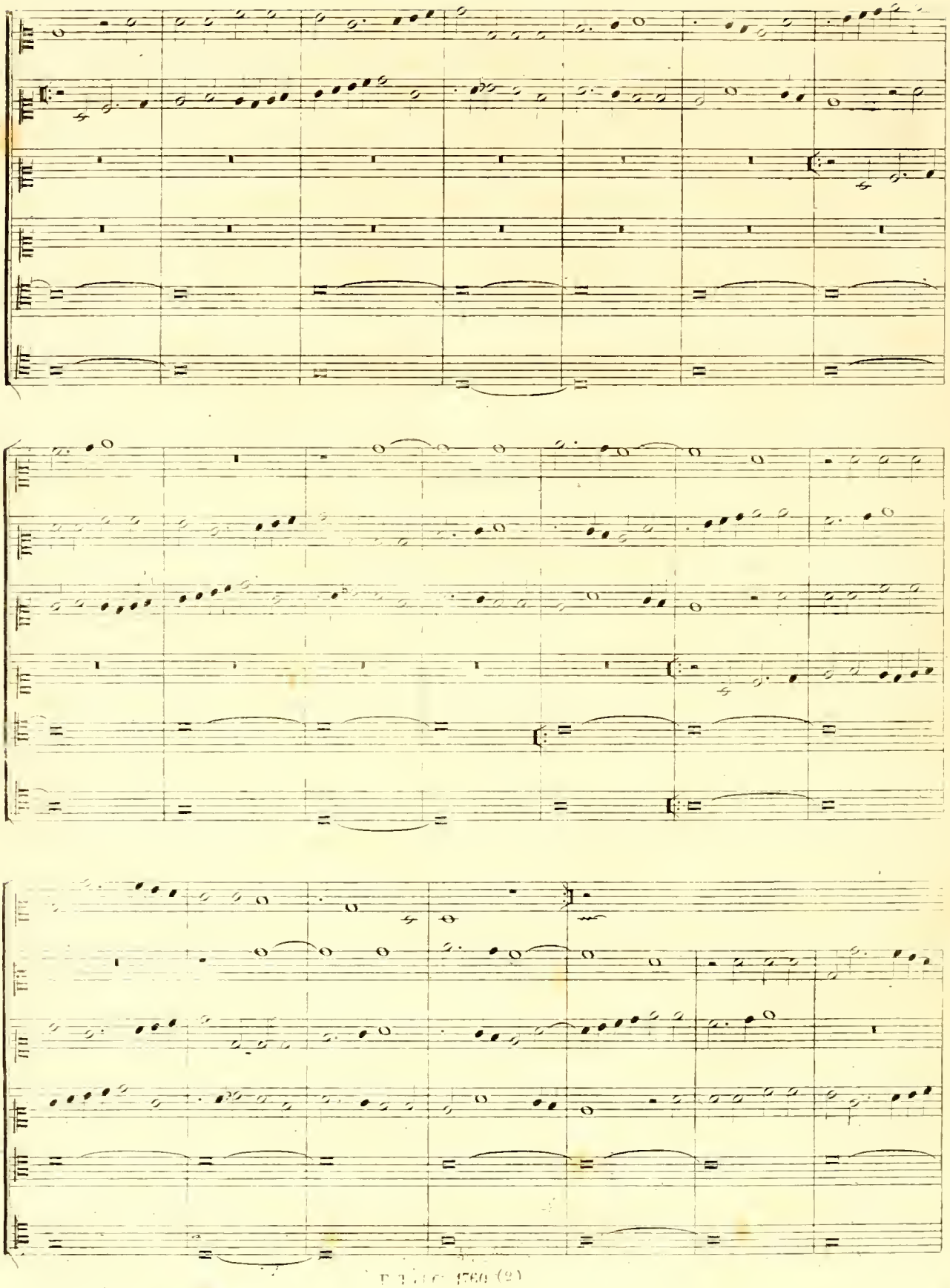
Un la segue che sol fa.

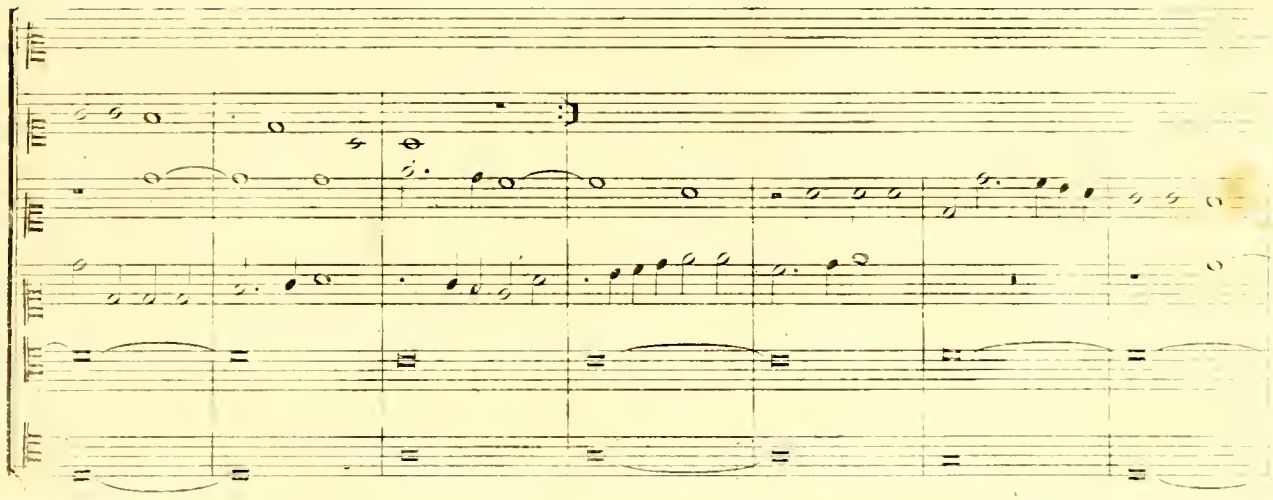


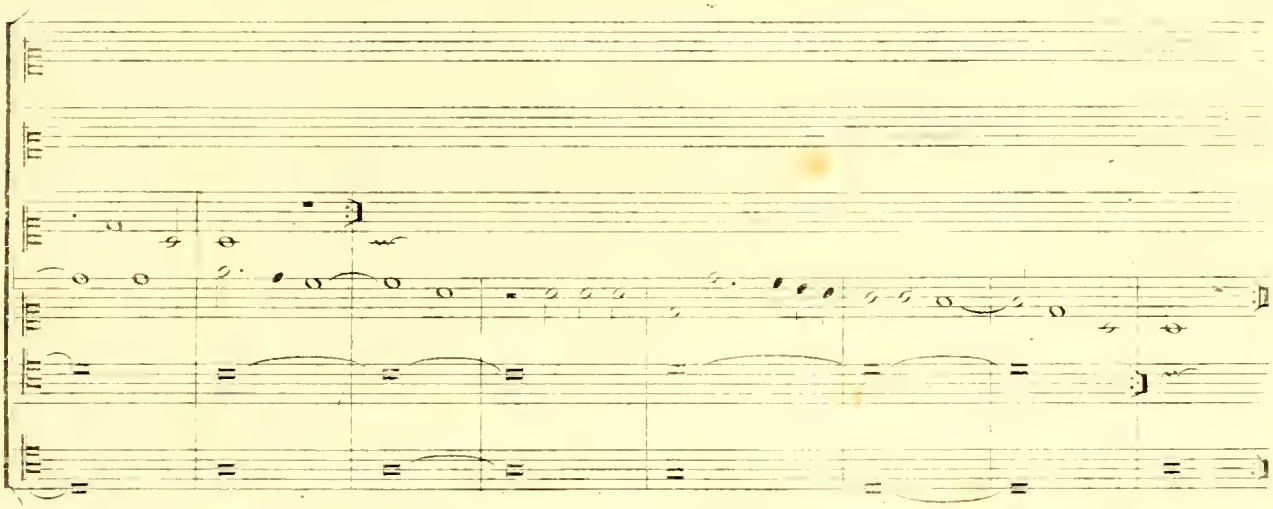
Cela étant fait, la solution générale est facile, comme on le voit ici:

CANON OUVERT.





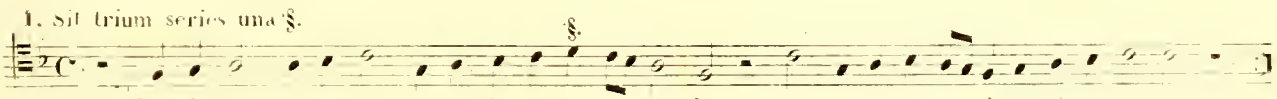




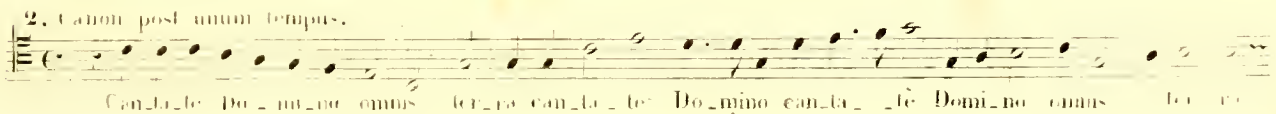
Les exemples que je viens de donner pour la résolution des Canons énigmatiques, me semblent suffisants pour donner une idée de ce genre de travail: je me bornerai donc à ajouter ici quelques Canons fermés, sur lesquels on pourra s'exercer.

CANONS FERMÉS.

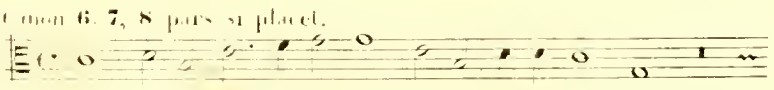
1. Sit trium series una §.



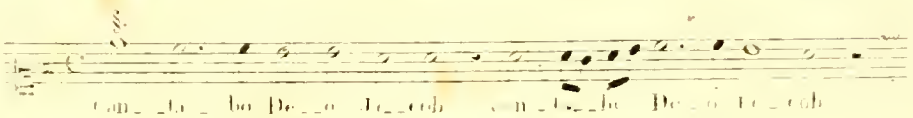
2. Canon post unum tempus.



Canon 6. 7, 8 pars si placet.



5. Canon ad semi ditonum.



Canon
Simphonizabis.

Can_ta _ _ _ _ _ _ bo can_ta_bo can_ta_bo De_o Ja_cob.

4 Clamá ne cesses Ad duodecim.

Con_fi_tebor ti_bi Domi_ne in gen_ti_bus et no_mini tu_o canta_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ bo

Tertia pars si placet.

Con_fi_tebor ti_bi Domine in gen_ti_bus et no_mini tu_o canta_bo canta_ _ _ _ _ _ _ bo

5 Canon ad unissonum, et bis ad diapente. *Crecit eundo.*

Can_ta_te Do_mi_no psalmum di_ci_te no_mi_ni e_jus. Can_ta_ _ _ _ _ te.

Canon ad diatessaron.

Can_ta_te Do_mi_no.

Quatuor vocibus.

6 Qui non est mecum contra me est.

Ascendo ad patrem meum.

§. §. §.

8 Canon
ad unisonum.

Su_mi_te psal_mum da_te tympanum psal_te_rium in_cun_dum cum ci_thara

CANON.

Su_mi_te psalmum da_te tym_panum psal_te_rium in_cun_dum cum ci_thara

CANON.

Su_mi_te psal_mum da_te tym_panum psal_te_ri_um in_cun_dum cum ci_tha_ra

9 Canon ad hypo_diapason
Bis dicitur.

Pla_cent con_vi_vi_a et o_blectant can_ _ _ _ tus et oblectant can_tus.

Canon ad hyper diapason
Otia dant vitia.

Pla_cent con_vi_vi_a et ob_lectant can_ _ _ _ tus.

Hi_lari me_rum biben_tis bromium pa_trem ca_namus ca_na_ _ _ _ _ _ mus.

CANON.

Hi_lari merum bi_bentis bromium patrem cana_ _ _ mus ca_na_mus.

F. T. et C. 1760 (2) **FIN.**

TABLE DES MATIÈRES.

SECONDE PARTIE.

LIVRE TROISIÈME

DU CONTREPOINT DOUBLE.

CHAPITRE 1. Ce que c'est que le Contrepoint double ..... Page 1

CHAPITRE 2. Du Contrepoint double à l'octave à 2, 3 et 4 voix ..... — 3

CHAPITRE 3. Du Contrepoint double à la dixième ..... — 10

CHAPITRE 4. Du Contrepoint double à la douzième ..... — 15

CHAPITRE 5. Du Contrepoint par mouvement contraire ..... — 17

CHAPITRE 6. Du Contrepoint rétrograde ..... — 19

CHAPITRE 7. Du Contrepoint par mouvement rétrograde et contraire ..... — 22

CHAPITRE 8. D'une sorte de Contrepoint double qui se fait par imitation, et qu'on désigne sous le nom *d'inverse contraire* ..... — 24

CHAPITRE 9. Du Contrepoint double dans le style instrumental ..... — 30

LIVRE QUATRIÈME.

DE LA FUGUE.

CHAPITRE 1. Définition de la fugue et de ses diverses parties ..... Page 34.

CHAPITRE 2. Du Sujet et de la Réponse ..... — 35.

CHAPITRE 3. Du Contresujet ..... — 47.

CHAPITRE 4. Des Episodes ou Imitations transitionelles ..... — 48.

CHAPITRE 5. De l'exposition et de la modulation de la Fugue à deux parties ..... — 49.

CHAPITRE 6. Des artifices par lesquels on évite la monotonie dans la fugue ..... — 51.

1° Du Stretto ..... — 51.

2° Du Sujet par mouvement contraire ..... — 53.

3° Du Sujet tourné en Canon ..... — 53.

Modèles de fugues à deux voix ..... — 54.

CHAPITRE 7. De la fugue à trois parties ..... — 60.

Modèles de fugues à trois voix ..... — 64.

CHAPITRE 8. De la fugue à quatre parties ..... — 72.

Modèles de fugues à quatre parties ..... — 74.

CHAPITRE 9. Des Fugues à 5, 6 et 8 voix ..... — 98.

CHAPITRE 10. Des Fugues accompagnées ..... — 118.

Des Fugues instrumentales ..... — 126.

APPENDICE. Des Canons enigmatiques ..... — 136.

Fin de la table de la 2e Partie.